

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE ARTES – IdA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**O GAROTO DE JUAN LACAZE:  
INVENÇÃO NO TEATRO DE HUGO RODAS**

CLAUDIA MOREIRA DE SOUZA

MESTRADO EM ARTES

Área de concentração: Processos Compositivos para Cena

Orientador: Dr. Marcus Santos Mota

Brasília (DF) - Brasil  
2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE ARTES – IdA

**O GAROTO DE JUAN LACAZE:  
INVENÇÃO NO TEATRO DE HUGO RODAS**

CLAUDIA MOREIRA DE SOUZA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de grau de Mestre em Processos Compositivos para Cena.

Orientador: Dr. Marcus Santos Mota

Brasília (DF) – Brasil

2007

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AOS PROFESSORES:

Professor Dr. Marcus Santos Mota (UnB)

Orientador

Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (UnB)

Membro efetivo

Professor Dr. Robson Correa de Camargo (U FG)

Membro efetivo

Brasília, 06 de agosto de 2007.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais  
do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: "Navegar é preciso; viver não é preciso". Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para a casar com o que eu sou:  
Viver não é necessário; o que é necessário é criar.  
Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.  
Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a minha alma a lenha desse fogo.  
Só quero torná-la de toda a humanidade;  
ainda que para isso tenha de perdê-la como minha.  
Cada vez mais assim penso.  
Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade.  
É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.

Fernando Pessoa, Palavras de Pórtico  
LM&Pocket, Porto Alegre, 1996.

Para Yaya

SOUZA, Cláudia Moreira. *O garoto de Juan Lacaze: Invenção no teatro de Hugo Rodas*. Brasília: Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2007.

## RESUMO

O presente trabalho estuda a poética teatral de Hugo Rodas a partir da apresentação de contextos da formação pessoal e artística do encenador e da análise do processo criativo do espetáculo “O Inspetor Geral” (2006). Os contextos da formação pessoal e artística aqui apresentados significam um olhar para aquele ponto da arte em que a personalidade humana se prolonga na personalidade artística e a vida traspassa a arte. O estudo do processo criativo significa um olhar sobre o ponto executivo do fazer teatral, compreendido como um fazer artístico que ao se inventar revela o artista como conteúdo do fazer-se arte. Assim, a abordagem da poética teatral de Hugo Rodas neste trabalho possibilita a dinâmica que se estabelece entre poética cênica do artista e dados biográficos, onde um remete ao outro, contribuindo desta forma para favorecer uma compreensão mais ampla de sua arte.

Palavras-chaves: teatro, poética teatral, encenação, processo criativo, Hugo Rodas.

SOUZA, Cláudia Moreira. *O garoto de Juan Lacaze: Invenção no teatro de Hugo Rodas*. Brasília: Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2007.

## RESUMÉ

Le présent travail étudie la poétique théâtrale de Hugo RODAS à partir de la présentation de contextes de formation personnelle et artistique du metteur en scène et de l'analyse du processus créatif du spectacle «L'Inspecteur Général» (2006). Les contextes de la formation personnel et artistique ici présentés signifient un regard à ce point de l'art où la personnalité humaine se prolonge en la personnalité artistique et la vie dépasse l'art. L'étude du processus créatif signifie un regard sur un point exécutif du faire théâtral, compris comme un faire artistique au moment où l'invention révèle l'artiste comme le contenu de son art. Ainsi, l'abordage de la poétique théâtrale de Hugo RODAS en ce travail rend possible la dynamique que s'établie entre la poétique scénique de l'artiste et données biographiques, où l'un se remet à l'autre, contribuant de cette façon à la compréhension plus large de son art.

Mots clés : théâtre, poétique théâtral, mise en scène, processus créatif, Hugo RODAS

## SUMÁRIO

I	APRESENTAÇÃO .....	1
1	CAPITULO 1 - CONTEXTOS DA INFÂNCIA .....	11
1.1.	Juan Lacaze.....	11
1.2.	Família.....	14
1.3.	O garoto de Juan Lacaze.....	20
1.3.1.	Adolescência .....	24
2	CAPITULO 2 - CONTEXTOS DA JUVENTUDE .....	29
2.1.	Juventude em Montevidéu.....	29
2.2.	A Comedia Nacional.....	32
2.3.	Teatro independente.....	38
2.3.1.	Teatro independente de Montevidéu.....	39
2.4.	O dançarino-ator.....	51
3	CAPITULO 3 - DIREÇÃO DE ATORES .....	64
3.1.	Encenador e encenação.....	64
3.2.	Direção de Atores.....	67
3.2.1	Procedimento de Provocação .....	70
3.2.2.	Procedimento de Interrogação .....	72
3.3.	Modo Operativo .....	77
3.3.1.	Estudo descritivo de um ensaio .....	80
4	CAPÍTULO 4 – DRAMATURGIA E INVENÇÃO DO ESPAÇO. ....	98
4.1.	Dramaturgo Encenador.....	98
4.1.1.	Etapa de aproximações .....	104
4.1.2.	Aspectos do cômico.....	109
4.1.3.	Etapa de manejo.....	115
4.2.	Invenção do Espaço .....	122
4.2.1.	Modo cenográfico .....	127
4.2.2.	Modo coreográfico .....	130
II	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	137
III	BIBLIOGRAFIA .....	142
IV	ANEXOS .....	I
	Hugo Rodas, entrevista. 13, Abril. 2005.....	II
	Hugo Rodas, entrevista. 20, Abril. 2005.....	XIX
	Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril. 2005.....	XLIII
	Hugo Rodas, entrevista. 18, Maio. 2005 .....	LVI

**O GAROTO DE JUAN LACAZE:  
INVENÇÃO NO TEATRO DE HUGO RODAS**



## APRESENTAÇÃO

O presente trabalho estuda a poética teatral de Hugo Rodas a partir da apresentação de contextos da formação pessoal e artística do encenador e da análise do processo criativo do espetáculo “O Inspetor Geral” (2006).

Candango por opção e uruguaio por nascimento, Hugo Renato Giusto Rodas desenvolve uma contínua atividade teatral há mais de cinquenta anos, boa parte dos quais em Brasília, onde fixou residência desde 1975. Encenador, diretor, ator, figurinista e coreógrafo, entre outras habilidades, Hugo Rodas é um artista premiado no teatro profissional, atuante e reconhecido tanto no Distrito Federal como fora dele.

Com 68 anos, completos em 27 de maio de 2007, Hugo dedica-se igualmente ao ensino universitário. Em 1989 ingressou na Universidade de Brasília como professor convidado e nesta condição permaneceu durante onze anos, período após o qual lhe foi outorgado o título de Notório Saber. Essa titulação, no meio acadêmico, equivale ao título de Doutor e é concedida a candidato de alta qualificação, demonstrada por experiência e desempenho que o coloque em destaque em sua respectiva área de conhecimento e que tenha realizado trabalhos reconhecidamente relevantes. Hugo Rodas passa, então, a integrar os quadros da instituição, agora na condição de professor titular do Departamento de Artes Cênicas.

Realizações de Hugo Rodas no escopo do teatro universitário, como podem exemplificar as produções “Adubo, ou a sutil arte de escoar pelo ralo” (2004)<sup>1</sup> ou “O Rinoceronte” (2003)<sup>2</sup>, também se fazem reconhecidas e aplaudidas por diferentes

---

<sup>1</sup> “Adubo, ou a sutil arte de escoar pelo ralo” (2004). Criação coletiva, resultado da disciplina Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral do 2º semestre de 2004, orientação de Márcia Duarte e direção final de Hugo Rodas. O trabalho estreou em janeiro de 2005 no Teatro Heleno Barcellos do Complexo de Artes e posteriormente participou dos seguintes festivais: Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea (2005), Brasília (DF); Prêmio SESC de Teatro Candango (2005), Brasília (DF), premiado nas categorias melhor cenografia (Sônia Paiva e elenco) e melhor ator (André Araújo); Mostra de Teatro Candango (2006) Espaço Sesc de Copacabana, Rio de Janeiro (RJ); Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo (2006), São Paulo (SP); Festival de Artes de Goiás (2006), Goiânia (GO); Mostra Palco Giratório (2006), Brasília (DF).

<sup>2</sup> “O Rinoceronte”, livre adaptação do texto de Ionesco, resultado da disciplina “Interpretação IV” do segundo semestre 2003, que estreou na Sala BSS 51 do Complexo das Artes em dezembro de 2003, participou dos seguintes festivais: Prêmio SESC de Teatro Candango (2005), Brasília (DF), premiado nas categorias melhor espetáculo, diretor (Hugo Rodas), atriz (Rosanna Viegas) e figurino (Hugo Rodas e elenco); e Mostra de Teatro Candango (2006) Espaço Sesc de Copacabana, Rio de Janeiro (RJ).

platéias do país. De fato, Hugo Rodas é percebido como um dos artistas de maior destaque na cena candanga. Entretanto, se por um lado sua arte teatral se ressalta na percepção e reconhecimento de diferentes setores da sociedade, esse mesmo notório saber fazer teatro permanece praticamente contido nos limites das suas relações pessoais e profissionais. Com efeito, são poucos os estudos sobre sua poética.

Na revisão bibliográfica preliminar efetivada para o presente estudo, realizada em 2005, localizamos inicialmente o livro “Histórias do Teatro Brasiliense” (2004), publicação da Universidade de Brasília organizada por Fernando Villar e Eliezer Carvalho. A coletânea apresenta uma série de artigos de autores e artistas candangos que, sob diferentes enfoques, respondem à pergunta: “Existe um teatro brasiliense?”

Nesses artigos, em que pese não ser o foco central das discussões, contudo não deixa de ser interessante observar que Hugo Rodas é recorrentemente citado. Essas citações localizam uma representação de destaque na história e memória teatral brasiliense; ou indicam seu papel de formador de gerações de artistas; ou associam seu fazer teatral seja à experimentação cênica, à inovação, à eficácia dos resultados estéticos; ou, ainda, destacam o caráter exuberante e vigoroso de suas encenações<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> “[...] **Hugo Rodas**, figura ímpar da história artística de Brasília.” (Fernando Vilar)

“Como é o teatro de Brasília? Tem o caráter explosivo das montagens de **Hugo Rodas** e Ary Pára-Raios ou [...]” (Carmem Moretzsohn)

“Também é comum, no campo artístico da cidade, buscar os professores e artistas mais experientes da cidade quando se deseja saber sobre o passado teatral brasiliense. Nesse caso, os nomes são recorrentes: Jesus Vivas, **Hugo Rodas** [...]” (Elisângela Carrijo)

“[...] certo descompromisso que permitiu empreender experiências formais inovadoras, do ponto de vista dos resultados, como foi o caso do grupo Pitú, dirigido por **Hugo Rodas** [...]” (Adriana Muniz); “Nomes importantes da história do teatro de Brasília, como o próprio **Hugo Rodas** [...]” (Adriana Muniz)

“**Hugo Rodas** [...] e muitos outros, mentores de experiências transformadas em impressões [...]” (Cesário Augusto)

“[...] reminiscências das memórias individuais de cada ator envolvido [...] históricas montagens dos Saltimbancos e A menina dos olhos [...] dos espetáculos de **Hugo Rodas** [...]” (Joana Abreu)

“É mais fácil se lembrar de pessoas do que de grupos, especialmente dos profissionais que guiavam a garotada amadora e diletante na tarefa de construir a história do teatro brasiliense: **Hugo Rodas**, [...]” (Kido Guerra); “Boa parte do elenco que inaugurou a Martins Penna também se encantou com espetáculos como Os Saltimbancos, de Hugo Rodas [...]” (Kido Guerra)

“Vários de nós, **Hugo Rodas** [...] podemos contar que nunca se chega num ponto de segurança. Você pode ficar famoso [...]” (Leo Sykes)

“Experimentamos o tradicional, misturamos com a vanguarda e circulamos até cansar. Convidamos **Hugo Rodas** para montarmos A menina dos olhos, um marco na carreira da companhia” (Marcelo Beré)

“Paralelo a isso, assistia aos espetáculos de **Hugo Rodas** [...]” (Ricardo Guti)

Citações sobre Hugo Rodas (negritos meus) In VILAR, Fernando et al. *Histórias do teatro brasiliense*. Organização VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Elieser Faleiros. UnB, IdA, Artes Cênicas, Brasília, 2004.

Na mesma publicação, em trechos do “Breve panorama histórico do teatro brasileiro”, Elieser Carvalho<sup>4</sup> dedica-se a apresentar a atividade teatral de Hugo Rodas frente aos grupos Pitú (1977-1981), Cia dos Sonhos (1999-2005) e TUCAN - Teatro Universitário Candango (1992). A coletânea também apresenta o texto “Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas”, escrito pelo Professor Marcus Mota<sup>5</sup>, o primeiro ensaio que localizamos a abordar o processo criativo de Hugo Rodas a partir da perspectiva de sua própria elaboração. (O segundo, “Do movimento no espaço ao espaço em movimento: pensando o que Hugo faz, a partir da montagem de Navalha na Carne, de Plínio Marcos”<sup>6</sup> seria escrito em 2006). Também localizamos, igualmente destacando a importância de Hugo Rodas como um realizador do teatro brasileiro, a publicação “TUCAN - Pequena história do teatro universitário candango”<sup>7</sup> de Adriana Muniz e Evandro Salles e o texto “Fazedores da cena candanga”, de Lourenço Cazarré<sup>8</sup>.

Contribuições mais recentes, na área da dança a publicação “A História que se dança 45 anos do movimento da dança em Brasília” (2005), organizada por Yara De Cunto<sup>9</sup>, situa e releva a contribuição de Hugo Rodas para com teatro e movimento da dança contemporânea independente de Brasília. Já a dissertação de mestrado da historiadora Elizângela Carrijo - “(A) bordar Memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970 -1990)” (2006), por sua vez, traz Hugo Rodas como um dos oito personagens a partir de cujas narrativas a autora analisa fazeres teatrais brasileiros no período 1970-1990<sup>10</sup>.

Enquanto isso, no âmbito de obras audiovisuais já é possível listar o documentário “Palco dos Sonhos: na companhia de Hugo Rodas” (2005), de Isabel

---

<sup>4</sup> CARVALHO, Elieser F. *Breve panorama do teatro brasileiro*. In Histórias do Teatro Brasileiro, organização VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros, Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Artes Cênicas, Brasília 2004.

<sup>5</sup> MOTA, Marcus. *Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas*. In Histórias do Teatro Brasileiro, organização VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros, Brasília, Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Artes Cênicas, 2004.

<sup>6</sup> MOTA, Marcus. *Do movimento no espaço ao espaço em movimento: pensando o que Hugo Rodas faz, a partir da montagem de Navalha na Carne, de Plínio Marcos*. In Idéias. Disponível em: <http://www.marcusmota.com.br/materia.php?id=295> Acessado em: 27, Set.2006.

<sup>7</sup> MARIZ, Adriana; SALES, Evandro. *TUCAN - Pequena história do teatro universitário candango, 1992 a 1999*. Brasília, Universidade de Brasília, 1999.

<sup>8</sup> CAZARRÉ, Lourenço. *Fazedores da cena candanga*. In UnB Revista, 1.2, pp.90-5, Brasília, 2001.

<sup>9</sup> Yara de Cunto é bailarina, tendo integrado o Balé do IV Centenário em São Paulo e fundadora do Balé Teatro Guairá em Curitiba. DE CUNTO, Yara e MARTINELLI, Susi. *A História que se dança 45 anos do movimento da dança em Brasília*. Instituto Asas e Eixos, patrocínio Fundo de Arte e Cultura – FAC, Brasília, 2005.

<sup>10</sup> CARRIJO, Elizângela. *(A) bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970-1990)*. Dissertação de Mestrado, PPGHis, UnB, Brasília, 2006.

Bündchen e Marina Simon<sup>11</sup>. O documentário foi lançado durante o Festival Internacional de Teatro de Brasília, o “Cena Contemporânea 2006”, que naquela edição homenageava 30 anos do teatro de Hugo Rodas em Brasília. Homenagem simbólica: já eram, na verdade, trinta e um. Alternando tanto aspectos biográficos como o modo operacional de Hugo Rodas, então é possível listar o estudo “Nelson Rodrigues e o olho da fechadura: um espetáculo de Hugo Rodas” (2005). Elaborado pela atriz Alessandra Fernandes Carvalho, o trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás<sup>12</sup> trata-se, até onde pudemos observar, do único estudo localizado com esse viés específico.

Esses esforços de conhecimento e reconhecimento denotam a importância do artista e, em sua maioria, abordam aspectos de sua arte com justificada ênfase em sua atividade em Brasília. Sabe-se assim que Hugo Rodas chega em Brasília com uma considerável bagagem de práticas e habilidades, desenvolvidas ao longo de seu percurso artístico. Sabe-se que em Brasília desenvolve uma vigorosa atividade artística que marca a história da cena candanga. Mas quais práticas, influências ou tradições participam desse seu saber fazer teatro? Em outras palavras, de que “bagagem” artística anterior à sua chegada à Brasília estamos falando?

Tais contextos nos parecem oportunos para uma melhor compreensão da invenção que significa cada processo criativo do artista. E mesmo podem iluminar, conforme propõe Luigi Pareyson, uma segunda questão: “e como é esse modo de fazer?”. Neste sentido, trata-se de uma lacuna bibliográfica que ressalta a importância de estudos mais aprofundados sobre a arte de Hugo Rodas.

Essa dupla abordagem interessa-nos, na medida em que, a nosso ver vida e obra de Hugo Rodas complementam-se. A esse respeito, Luigi Pareyson<sup>13</sup> já havia sido explícito: tanto a compreensão da arte pela biografia, como a da biografia pela arte são posições que se temperam e integram-se mutuamente, podendo assim contribuir para uma melhor compreensão da arte. Aproximando-nos de seu pensamento estético,

Ora, pôr a biografia sob o signo da arte e aplicá-la, assim fecunda, a explicar a poesia significa, precisamente, olhar para aquele ponto germinal da arte em que a personalidade humana se prolonga na

---

<sup>11</sup> BÜNDCHEN, Isabel C. F.; SIMON, Marina M. *Palco dos Sonhos; na companhia de Hugo Rodas*. Brasília, Faculdade de Comunicação, Jornalismo, UnB, 2005. Mini-DV (35 min), color.

<sup>12</sup> CARVALHO, Alessandra Fernandes. *Nelson Rodrigues e o olho da fechadura: um espetáculo de Hugo Rodas*. Trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas. Orientação Dr. Robson Corrêa de Camargo. Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, 2005.

<sup>13</sup> PAREYSON, Luigi. *Questões sobre o conteúdo da arte*. In PAREYSON, Luigi. Os problemas da Estética. Ed. Martins Fontes, São Paulo 2001. p. 93.

personalidade artística e a vida transpassa a arte. Onde este método genético for possível, isto não deixa de favorecer o pleno êxito da interpretação e contribuir, egregiamente, para a compreensão da arte<sup>14</sup>.

percebemos que contextos da formação pessoal e artística de Hugo Rodas podem, então, significar um olhar para aquele ponto da arte em que a personalidade humana se prolonga na personalidade artística e a vida transpassa a arte. Do mesmo modo, estudos de processos criativos podem, igualmente, significar um olhar sobre o ponto executivo do fazer teatral, compreendido como um fazer artístico que ao se inventar revela o artista como conteúdo do fazer-se arte.

É o que apreendemos do pensamento estético de Pareyson, no qual o conteúdo da arte é a pessoa mesma do artista, que em sua ação formativa envolve toda sua experiência de vida; seu modo de pensar, viver e sentir; seu modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida; como reage ao ambiente em que vive; ou ainda seus costumes, ideais e crenças. Em sua operação formativa, o artista segue um modo singular e inconfundível - o modo que é seu, que é sua própria pessoa toda ela tornada modo de fazer<sup>15</sup>.

Segundo Pareyson, as definições para arte são reduzíveis a três: a arte como um fazer, como um exprimir ou como um conhecer. No desenvolvimento do pensamento estético ocidental, essas concepções combinam-se, opõem-se ou excluem-se. A arte como um fazer, com ênfase em seu aspecto operativo e manual, é o conceito que prevaleceu na Antigüidade, período em que não houve preocupação em diferenciar a arte em si do trabalho do artesão; já o conceito de arte baseado na idéia de exprimir prevaleceu no Romantismo, quando a arte consistia na beleza e coerência da expressão; e o conceito da arte como conhecimento encontra-se ao longo de todo o desenvolvimento do pensamento ocidental<sup>16</sup>.

No pensamento estético do filósofo, a arte abarca, além desses três aspectos (o fazer, o exprimir e o conhecer) um quarto aspecto: o inventivo. Para Pareyson, todo fazer humano, desde que aliado ao aspecto inventivo, é um “fazer com arte”. Sua teoria da formatividade engloba qualquer fazer humano, incluindo pensamentos e ações, desde que este fazer também invente seu modo de fazer. Quando esses fazeres com arte são

---

<sup>14</sup> Idem, p. 97.

<sup>15</sup> PAREYSON, Luigi. *Pessoalidade e sociabilidade da arte*. In PAREYSON, Luigi. Os problemas da Estética. Ed. Martins Fontes, São Paulo 2001. pp. 106-108.

<sup>16</sup> PAREYSON, Luigi. *Definição da Arte*. In PAREYSON, Luigi. Os problemas da Estética. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001. pp. 21-2.

bem-sucedidos são vistos como belos, independentemente dos fins aos quais se propõem. O termo formar, no âmbito do seu pensamento, significa um fazer que inventa ao mesmo tempo o modo de fazer e, por sempre exigir um exercício de formatividade, o fazer com arte não pode se tratar da mera realização de uma idéia ou projeto estabelecido a priori.<sup>17</sup> Em suas palavras, a arte é um fazer que “é também **invenção**” (negrito meu), “ela [a arte] é um tal fazer que enquanto faz inventa o por fazer e o modo de fazer” de modo que:

Nela [a arte] a realização não é somente um “facere” [um fazer] mas propriamente um “perficere” isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza, de modo que é uma invenção tão radical que dá lugar a uma obra absolutamente original e irrepitível. Mas essas são as características da forma que é precisamente, exemplar na sua perfeição e singularíssima na sua originalidade. De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no “formar”, isto é exatamente num executar, produzir e realizar que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir.<sup>18</sup>

Mas, se é “fazer com arte” toda atividade humana que incorpora o caráter inventivo, que não são poucas, o que é a arte em si? O que há de específico na arte propriamente falando, para além do “fazer com arte”? Para Pareyson, a arte em si é a especificação de uma formatividade exercitada por si mesma. O “fazer arte”, diferentemente do “fazer com arte”, não vislumbra uma obra que deva ser um êxito com um fim específico. A obra de arte consiste no não querer ter outra justificativa que a de ser um puro êxito; trata-se de uma inovação radical e um incremento imprevisto da realidade; alguma coisa que primeiro não era e que é única no seu gênero; uma realização primeira e absoluta.

Ao especificar o “fazer arte” Pareyson não o separa de todas as outras atividades humanas. Para o filósofo, a arte em si mesma só tem sentido se for considerada a partir da arte como algo existente em toda atividade humana. Entre o “fazer com arte” e “fazer arte”, ao contrário de uma polarização, há de haver uma passagem gradual e um movimento para se alcançar as mais significativas produções de arte. No processo de “fazer arte”, o que importa não é a sua utilidade, mas a oportunidade de resolver a tensão entre a idéia do artista e o impulso da concretização da obra. O fio de Ariadne que conduz a obra é o artista, em seu confronto com os materiais, e a própria obra ou a idéia da obra - que participa da sua formação antes ainda de ser formada.

---

<sup>17</sup> Idem pp. 25-6

<sup>18</sup> Idem p.26

A interação da idéia da obra com o desejo do artista de torná-la uma obra concreta é o que impulsiona as seleções de materiais e procedimentos da sua execução, uma vez que, em arte, a matéria é física. Para Pareyson, fazer uma obra de arte é fazer um objeto físico e material: “(...) não há arte que não se exercite adotando uma matéria física, como as palavras, que, além de som, são também sentido, os sons, as cores, o mármore e as pedras, e o próprio corpo humano, como ocorre na mímica ou na dança”<sup>19</sup>.

Se o material da arte é matéria física, o material do modo de formar é a pessoa do artista toda tornada “(...) gesto de fazer, modo de formar, estilo”. O estilo próprio de cada artista é a sua pessoa feita modo de formar. Não que, com isso, a arte se torne um exercício de figuração; não se trata de uma mera representação do autor mas “(...) antes, pelo contrário, que a obra de arte é o próprio autor, solidificado numa presença evidente e eloqüente que se encomenda para a eternidade”<sup>20</sup>. Assim, com base no pensamento estético de Pareyson, compreendemos que a obra e o estilo único e irrepetível de Hugo Rodas não é outra coisa senão Hugo Rodas - toda sua experiência pessoal e saber fazer artístico conquistados ao longo de sua história de vida, que, colocado sob o signo da formatividade, se faz, ele mesmo, o seu modo de formar.

Na etapa preliminar desta pesquisa tivemos a oportunidade de participar de um levantamento de dados biográficos de Hugo Rodas, com foco no desenvolvimento de seu fazer artístico e realizado pelo Prof. Dr. Marcus Santos Mota. Para o trabalho, do qual também participou o jornalista Lourenço Cazarré, a metodologia adotada foi a realização de uma série de entrevistas, abarcando desde infância e juventude no Uruguai até sua chegada à Brasília.

O levantamento realizou-se durante os meses de abril e maio de 2005, em encontros que aconteciam sempre às quartas-feiras, às nove horas da manhã, na residência de Hugo Rodas - um confortável apartamento que ele ocupa no campus da universidade e onde ele nos recebia sorridente e bem disposto. Essas entrevistas foram gravadas, transcritas e desse material elencamos três entrevistas, que perfazem um total de 4 horas e dez minutos.

Em um momento posterior, no período entre abril e julho de 2006, participamos como observadores do processo criativo de “O Inspetor Geral”, trabalho teatral

---

<sup>19</sup> PAREYSON, Luigi. *Estética - Teoria da Formatividade*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1993. p. 45

<sup>20</sup> PAREYSON, Luigi. *Pessoalidade e sociabilidade da arte*. In PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001. p. 107-108

realizado com alunos do Departamento de Artes Cênicas matriculados em “Interpretação IV”<sup>21</sup>. A disciplina, sob condução de Hugo Rodas, objetiva a experimentação e a participação do ator em projetos de criação dramática. Os ensaios aconteciam as terças e quintas-feiras, das 10h às 12h30min, no Teatro Helena Barcellos do Complexo de Artes da UnB.

Hugo Rodas trabalhou com os alunos/atores a seguir listados em ordem alfabética: Alexandra Medeiros, Cleo Diaz, Fabiana Paiva, Cleusa Vasconcellos, Fernanda Fiúza, Fernando Martins, Gil Roberto, Giovanna Almeida, Larissa Mauro, Leonardo Santos, Luana Proença, Márcio Minervino, Nerriam Salvador, Rebeca Abdo, Raphael Balduzzi, Ricardo Cruccioli, Sara Mariano, Savina Santos e Thais Strieder. As apresentações do espetáculo aconteceram nos dias 28 de julho e 01 de agosto, igualmente no Teatro Helena Barcellos. Durante a inserção em campo de pesquisa realizamos sistemáticas anotações pessoais no caderno de campo, o nosso diário de observação do processo criativo. Foram também realizadas gravações não sistematizadas em fitas cassetes de ensaios e comentários, que transcritos eram igualmente anotadas no caderno de campo. Realizamos ainda uma entrevista com Hugo Rodas, de 20 minutos, que elencamos para este trabalho.

O presente estudo resulta do cruzamento de fontes bibliográficas e outros documentos com os conteúdos que emergem das entrevistas realizadas com Hugo Rodas e da inserção no campo de pesquisa. O título “O garoto de Juan Lacaze: invenção no teatro de Hugo Rodas” reflete bem nossa opção de apresentar as instâncias trajetória e fazer artístico constituintes deste estudo, que se organiza internamente em dois blocos.

No primeiro bloco (“O garoto de Juan Lacaze”) apresentamos nos capítulos 1 e 2 os contextos da formação pessoal e artística do encenador. O capítulo 1 tem ênfase na formação pessoal do artista e apresenta contextos da infância e adolescência em Juan Lacaze, a pequena cidade operária do Uruguai onde Hugo Rodas nasceu e se criou. O capítulo 2, por sua vez, enfatiza a formação e a atividade artística de Hugo Rodas e

---

<sup>21</sup> Conforme o programa da disciplina: “Neste momento do curso, últimos semestres da disciplina o aluno, através de seminários, deverá tomar conhecimento, mais aprofundadamente dos processos de criação dramática, trabalhando sobre textos contemporâneos, principalmente brasileiros. Entenderá, por prática e envolvimento, o processo das linguagens cênicas de hoje, será um tempo de participar como ator sobre textos básicos (em encenações que os reinventem) e em textos experimentais, livres. Pesquisa de novas formas de atuação – libertar-se e conviver com projetos autônomos e ou com colegas ou em montagens externas, com supervisão departamental.”

apresenta contextos de sua juventude em Montevideu e no Chile, para onde vai acompanhando o grupo de dança-teatro de Graciela Figueroa, atividade que posteriormente o traria ao Brasil.

No segundo bloco (“Invenção no teatro de Hugo Rodas”) a ênfase recai sobre o desempenho inventivo do encenador, seu modo de fazer teatro propriamente dito, tendo como fundamento a observação do processo criativo de “O Inspetor Geral” (2006). O capítulo 3 apresenta nosso estudo sobre o modo de direção de atores observado no processo de criação do espetáculo. Já o capítulo 4 apresenta o modo do encenador utilizar-se do material literário e também modos de invenção do espaço na cena, igualmente observados no processo de criação do espetáculo em questão.

Trilhar a pesquisa não foi um caminho tranquilo e linear. Nossa vivência indica que o trabalho surgiu do embate entre nossa intenção em realizá-lo no escopo de uma pesquisa acadêmica e as idas e vindas que a própria pesquisa impunha. Essa dinâmica foi respeitada, aceita mesmo como inerente ao ser da pesquisa, em uma adoção que possibilitou a vivência concreta de uma metodologia própria, plural em seus métodos e construída a partir da experiência. Prosseguimos, e a pesquisa consubstancia-se no caminho através do qual se tornou possível o caminhar. Criar é preciso.

Eu sempre fui dessas pessoas escolhidas e é esse meu olhar da infância que tem me salvado. Minha infância, apesar de ser tudo o que foi, até hoje é uma coisa que me tem salvado na vida, entende? Por exemplo, o fato de eu ter sido escolhido como filho, aqui em Brasília. Alimentar a minha loucura, proteger minhas idéias, meu trabalho, a minha conduta; tudo isso aconteceu porque outras pessoas me escolheram, entendeu? Pessoas que te oferecem tudo, que te dão tudo. Assim foram meus pais e assim foram Tuni e Wlady. É muito forte, em mim, muito forte essa profissão de filho, sabe? De ser filho. Eu não sou pai; eu sou filho. Que é uma profissão, como qualquer outra. Ser pai também é uma profissão, mas você tem que ter a vocação. Senão melhor não ter filhos; ou você tem a vocação de ser pai ou você vai se fuder. Eu preferi ser filho.

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril. 2005.

## 1. CONTEXTOS DA INFÂNCIA

Meu nome é Giusto e eu nasci em um país justo. Que diferente! Era muito louco, porque quem não tinha nada era aquele que não trabalhava, era quem não queria saber, porque era vagabundo, mesmo. Tinha tudo para todos, tudo para fazer tudo.

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril. 2005

Neste capítulo apresentamos dados biográficos referentes à formação pessoal de Hugo Rodas, inerentes à sua infância na cidade operária de Juan Lacaze, no Uruguai. Em um primeiro momento, situamos a *company town* Juan Lacaze, planejada para ser um pólo da indústria têxtil uruguaia. A seguir, apresentamos contextos sócio-culturais da infância e adolescência do artista na pequena cidade operária. A partir do relato de Hugo Rodas, aspectos de sua formação pessoal e artística revelam-se à luz de um valor muito próprio e peculiar do artista: a justiça.

### 1.1. Juan Lacaze

No início do século vinte, o Uruguai havia consolidado sua democracia e alcançado excelentes níveis de qualidade de vida. A lei que limita o trabalho em 8 horas diárias foi promulgada em 1915 e, em 1920, foram estabelecidos garantias e mecanismos de assistência para quase todos os ofícios. A lei do divórcio por consenso do casal, aprovada em 1907, foi uma das primeiras do mundo; se em 1913 as mulheres já podiam se divorciar por vontade própria, em 1932 conquistaram o direito ao voto. A taxa de analfabetismo era baixíssima, e uma poderosa classe média se desenvolveu. A colonização, guerras pela consolidação do Estado e doenças do período anterior haviam dizimado as populações de índios nativos e escravos negros e a população do país era, em sua ampla maioria, composta por imigrantes europeus<sup>22</sup>.

Quando os sócios da empresa “Salvo, Campomar y Cia” decidiram construir uma fábrica de tecidos em Puerto Del Sauce, o povoado uruguaio já havia iniciado seu processo de modernização. O homem de negócios Juan Luis Lacaze, responsável pelas

---

<sup>22</sup> Embajada del Uruguay en Brasil e Red Académica Uruguaya. Uruguay Siglo XX. Disponível em: <<http://www.rau.edu.uy/uruguay/index.htm#historia>>. Acessado em: 03 out.2006.

bases do desenvolvimento local, realizara investimentos no lugarejo, em especial na infra-estrutura portuária. Além da modernização do porto, uma fábrica de papel em atividade, a estrada de ferro em construção e o setor de serviços, com diversos negócios em funcionamento, eram atrativos para um fluxo de pessoas de diferentes origens, interessadas em postos de trabalho e em se estabelecer na região<sup>23</sup>.

A construção da fábrica de tecidos “La Industrial” implicava na criação de um núcleo urbano em Puerto del Sauce – empreendimento que também seria gerenciado pela “Salvo, Campomar y Cia”. Naqueles tempos modernos, Puerto del Sauce iria abrigar uma aglomeração urbana modular; em outras palavras, um núcleo urbano operário planejado em função do módulo fabril. Esse modelo de empreendimento industrial, “company town”, estava em voga no mundo industrial de então, e propunha-se a promover tanto o desenvolvimento local como a qualidade de vida dos seus trabalhadores.<sup>24</sup>

Na decisão por aquele investimento de vulto, é improvável que não tenham sido considerados os recursos naturais e a localização privilegiada do vilarejo. Puerto del Sauce desenvolvera-se em torno do porto natural que lhe dá nome, em uma enseada da margem esquerda do Rio de la Plata. À direita de Puerto del Sauce, se percorrermos cerca de 170 quilômetros, chegaremos a Montevideú, capital da República Oriental del Uruguay. À esquerda de Puerto del Sauce, situada numa península e em frente à confluência dos rios Paraná e Uruguay (que ao se juntarem fundam o Rio de la Plata) está a cidade de Colônia del Sacramento. A localização da vizinha de Puerto del Sauce permite o controle da entrada e saída de navios nos dois rios e acesso direto à capital da

---

<sup>23</sup> Un pouco de história... Juan Luis Lacaze. Disponível em: <<http://www.juanlacazeonline.com/Historia.asp>> Acessado em 27,set. 2006. O site é o portal eletrônico da cidade de Juan Lacaze. O texto Un pouco de história... Juan Luis Lacaze foi construído a partir da monografia de QUESADA, Yolanda Schnider, trabalho vencedor de concurso organizado pela biblioteca José Enrique Rodo sobre a vida e obra de Juan Luis Lacaze.

<sup>24</sup> “Model Company Town” é uma aglomeração urbana modelar, vinculada a empresas industriais, surgidas nos Estados Unidos, entre 1820 a 1870, na região da Nova Inglaterra. Este empreendimento era gerenciado por um tipo de organização denominado "single-enterprise", caracterizado pela exploração de uma única atividade industrial: tecelagem, fiação, mineração, etc. As “Company Town” se caracterizavam por promover desenvolvimento econômico aliado à melhoria da qualidade de vida de trabalhadores alocados nesses empreendimentos, através de investimentos em planejamento e construção civil. MINAMI, Issao. *Vila de Paranapiacaba, outrora Alto da Serra, na Serra do Mar, em São Paulo, um patrimônio ambiental, tecnológico e arquitetônico: produto de uma “single-enterprise ferroviária no Brasil*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp267.asp>>. Acessado em 23, out.2006

Argentina; partindo de Colônia del Sacramento, atravessando de barco o Rio de La Plata, em direção à sua margem direita, é possível chegar a Buenos Aires.

Em 1906, a fábrica “La Industrial” inaugurou um parque industrial capaz de realizar todas as etapas do processo de produção - do beneficiamento dos fios de lã até a tecelagem e o acabamento do tecido. A fábrica contava com todos os serviços necessários ao seu processo produtivo: caldeiras de vapor, geração de energia elétrica, encanamento de águas próprias para o uso e tratamento das águas servidas. Técnicos e operários especializados da grande fábrica de tecidos “La Industrial” são, em sua maioria, imigrantes espanhóis e italianos.

Um primeiro bairro operário, planejado de acordo com os pressupostos de uma moderna “company town” - prevendo espaços para integração social e lazer - é construído. Em 1909, como homenagem póstuma ao patriarca e pioneiro do processo de modernização local, Puerto del Sauce foi rebatizado com o nome de Juan L. Lacaze, passando a ser conhecido, mais simplesmente, como o povoado Juan Lacaze<sup>25</sup>.

Na década de quarenta, um casal que trabalhasse na “La Industrial”, desfrutaria de benefícios implementados pelo modelo “company town”. A assistência médica da família estaria garantida e, se tivessem filhos, os pais teriam, na “Casa del Niño”, uma creche gratuita, com alimentação, vestuário, jogos e animação infantil. A família poderia freqüentar o “Club Social y Deportivo C.Y.S.S.A” que, com ginásio fechado, pistas de boliche, campos de futebol e atletismo e quadras de basquete, voleibol, tênis, boshá e de baby-futebol, era um orgulho local. O garoto cresceria em Juan Lacaze e é provável que acompanhasse os pais à missa (a maioria da população local é de imigrantes católicos, italianos e espanhóis) e assistisse aulas de catecismo aos domingos.

O menino freqüentaria o grupo escolar, aprenderia a gazetear aulas para nadar no arroio Sauce (ou nas praias do Rio de La Plata) e brincaria com outras crianças na rua. Teria também condições de desenvolver aptidões esportivas, no “Club Social y Deportivo C.Y.S.S.A” ou assistindo competições no “Estadio Miguel Campomar” (inaugurado em 1945, com capacidade para duas mil e oitocentas pessoas e o primeiro

---

<sup>25</sup> Un poco de história... Cronología. Disponível em <<http://www.juanlacazeonline.com/historia2.asp>> Acessado em 27,set.2006.

do interior do Uruguai a ter uma pista de atletismo ao redor do campo de futebol). Rapazola, não seria incomum que ele ingressasse no Liceu. A instituição de ensino inaugurada em 1947 é um empreendimento do setor privado, mas na medida dos seus esforços, o estudante poderia ter um auxílio financeiro.

A “Campomar y Soulas”, dona do prédio onde funciona o Liceu, cedia para bolsas de estudos o valor que recebia a título de aluguel. Caso o rapazinho se interessasse, também poderia freqüentar a biblioteca “José Enrique Rodo” instituição fundada em 1918, por um grupo de amantes de literatura de Juan Lacaze. Não é pouco provável que ele começasse a trabalhar, para ajudar os pais ou por iniciativa própria, nas frentes de trabalho que a vila operária oferecia para garotos da sua idade. Porém, se a família resolvesse e tivesse condições de investir em seus estudos universitários, o rapaz deveria partir para a capital Montevidéu. Assim como boa parte da população de Juan Lacaze, Ofélia Giusto Rossi e Rosauero Rodas Mendez trabalham na “La Industrial”, querem ter um filho, mas planejam para ele um futuro diferente.

## **1.2. Família**

Quando Hugo Renato Rodas Giusto nasceu, em 27 de maio de 1939, o Uruguai saía da década de trinta com a auto-imagem de um país moderno, europeizado e muito pouco latinoamericano. O país desfrutava de excelente infra-estrutura, serviços públicos de saúde e educação eficazes e sua moeda - o peso uruguaio - era mais valorizado que o dólar americano. Há um quadro geral de bem-estar social, que faz com que o segundo menor país da América do Sul, durante a primeira metade do século vinte, tenha recebido o apelido de “Suíça da América”.<sup>26</sup>

No departamento de Colônia, o povoado Juan Lacaze havia sido alçado oficialmente à condição de vila e o empreendimento da “Campomar & Soulas” estava no auge da sua capacidade produtiva. Ofélia e Rosauero - ela na casa dos vinte, ele com trinta e poucos anos - empenhavam-se em melhorar de situação sócio-econômica e trabalhavam na “La Industrial”. Vivendo em um dos primeiros países da América Latina a estimular o controle de natalidade (muito embora ainda não fosse comuns

---

<sup>26</sup> Embajada del Uruguay en Brasil e Red Académica Uruguaya. Uruguay Siglo XX. Disponível em: <<http://www.rau.edu.uy/uruguay/index.htm#historia>>. Acessado em: 03, out.2006.

famílias pouco numerosas) o casal vai optar por ter um único filho. Anos mais tarde, Hugo Rodas comentaria o projeto dos pais:

Era outra vantagem que tinha de se estar em um país bem educado, bem formado. Na realidade, eles depois me confessaram que realmente era para poder me dar uma educação diferente. Eles queriam fazer isso. Se eu tivesse aproveitado aquilo, seria perfeitamente bem educado: Falaria três, quatro línguas agora, e tocaria piano mil vezes melhor do que eu toco, e milhões de coisas, mas eu rejeitei muito a falta de liberdade, em algum sentido. Sou muito agradecido pelo adestramento, mas foi militar mesmo, meio militar.

Hugo Rodas, entrevista, 13, abril. 2005

A chegada do bebê de Ofélia provocou uma alegre comemoração na casa da *mamma* Rosa Rose de Giusto. Ofélia era a filha caçula da família de imigrantes italianos e a única, dentre os onze irmãos, que havia nascido no Uruguai. As festas na casa dos Giustos eram animadas. Os irmãos adoravam teatro e música, e participavam de um grupo amador de ópera em Juan Lacaze. Todos tinham piano em suas casas e, nas reuniões da família, tocavam e cantavam alegres tarantelas, sentimentais áreas de óperas e outras tantas canções italianas.

Nessas ocasiões, na enorme mesa de quarenta lugares, *mamma* Rosa promovia um desfile de pizzas, massas e toda sorte de pratos da gastronomia italiana. Não é improvável que a matriarca tenha sido a primeira pessoa a fazer massas caseiras para revenda em Juan Lacaze e de certo a família poderia ter ficado rica, se a incursão de *mamma* Rosa no mundo empresarial tivesse vingado. Mas o senso de justiça, valor que trazia em seu próprio nome era mais forte; esforçar-se para enriquecer, dentro da visão de mundo dessa família, seria buscar ter além do que se precisa para viver dignamente - uma conduta, portanto, injusta. Muitos anos depois, o neto da *nonna* Rosa comentaria: “Ninguém queria ser rico na família da minha avó. [...] Pelo amor de Deus, eles se chamavam Giustos! (ri) Era uma coisa”.

A justiça, princípio orientador da conduta daqueles Giustos ítalo-uruguaiois como relata Hugo Rodas, na antiguidade<sup>27</sup>, de uma forma geral, é considerada a virtude de algo ou alguma coisa cuja existência não interfere na ordem a qual pertence. A justiça é similar à ordem ou à medida com que cada coisa ocupa o seu lugar no universo. Do mesmo modo, quando uma coisa usurpa o lugar da outra ou não se confina a ser o que é, acontece a demasia, excesso, ou desequilíbrio: ocorre a injustiça. Na

---

<sup>27</sup> *Dicionário de Filosofia*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998.

mitologia grega a titã Themis, deusa da Justiça, senta-se ao lado de Zeus para aconselhá-lo. Themis é a segunda esposa de Zeus e desse casamento nasceram as Horas - que regem as estações do ano - e as Moiras, que determinavam os destinos humanos. Themis personifica a ordem divina, é protetora da lei, da ordem e dos oprimidos; e os romanos irão chamá-la “Justitia”.

O trabalho, a disciplina, a limpeza (a ordem, a ausência de excessos) e a idoneidade são valores que integram um código moral que, tendo a justiça como premissa básica, norteia visão de mundo e conduta de Hugo Rodas. A transmissão desse código moral familiar, herança desse contexto da infância que aponta para uma postura *giusta* diante dos atos e fatos da vida, é tarefa principalmente empreendida pela mãe, Ofélia Giusto:

A mentira foi uma coisa que não me ajudou. Isso sempre foi como ganhar fazendo trambique. A mentira não me ajudou muito porque eu sempre contei a verdade. Eu tinha uma vida muito solitária, mas chegou um momento que eu escapava e ia de bicicleta com os amigos para um arroio. Nadávamos e tudo, e parará... parará... e voltávamos. “Como que foi a tarde?” “Pô, eu estudei pra caralho, duas horas de piano, três horas de inglês barará” e mentia. Aí chegava o jantar me sentava e dizia: “Pô, hoje de tarde quando estávamos no arroio...”. Pum. Eu descobria sempre. Eu contava sempre. Aí, não adiantava. Pra que mentir, se eu mesmo contava sempre? “Ah, você foi ao arroio?” “É, mãe” e aí eu arrumava em seguida, “É, mãe, não vou mentir para a senhora”. “Como que não vou mentir pra senhora, não?!” Minha mãe já vinha com tudo. Ariana sabidona. Aí não mentia. É aquilo que eu falava da honestidade. Esse conceito de “para não mentir, eu não mentia”. Então eu sou assim. Isso foi uma coisa que plantei desde que tinha oito, nove anos.

Hugo Rodas, entrevista, 13, Abril. 2005

Na família de Rosauero, todos uruguaios, com uma longínqua ascendência de imigrantes greco-espanhóis, é de se imaginar que o nascimento do primogênito também tenha sido comemorado, fazendo com que as cinco irmãs do recém papai se debruçassem sobre o berço do bebê, alternando-se em mimos e paparicos. O sobrinho, muitos anos depois, se lembraria dessas mulheres, solteiras e religiosas ao extremo, como as tias “com as quais eu fazia o que queria”:

Eu era o único sobrinho, do único irmão homem delas. Duas delas eram filhas do primeiro matrimônio de meu avô, que foi casado duas vezes. Bernarda Alba é nada, é nada! Cinco mulheres juntas que detestavam homem, que achavam que homem era a escravidão, que homem era sinônimo de ficar embaixo do jugo, cumprir ordem, cozinhar, limpar para eles. E elas não tinham nascido para isso.

Hugo Rodas, entrevista, 13, Abril. 2005.

“A casa de Bernarda Alba”, obra de Federico Garcia Lorca (1898-1936), pode ser interpretada como a metáfora de um espaço de opressão e repressão; mas, na lembrança de Hugo Rodas, a casa das cinco tias é um espaço de liberdade, onde tudo é permitido e todos os caprichos do sobrinho são atendidos. Se a casa dos pais é o espaço da disciplina e da ordem cotidiana, é na casa das tias, nesse espaço de dedicação e afeto incondicional, que a lembrança de Hugo Rodas localiza os primeiros jogos teatrais da infância:

Eu passava horas com as minhas tias, quando eu escapava ou me deixavam. Às sete da tarde chegava meu pai e eu cruzava para a casa das minhas tias; ou entre as dez e meio-dia, uma coisa assim, um dia que eu tinha livre. Na casa das minhas tias eu tirava tudo (eu fiz depois um trabalho com Graciela em função desse pensamento; se chamava “As passadas”, eu fazia trabalhos assim). Eu tirava tudo do armário delas, tudo, tudo, tudo e colocava em dois quartos. Aquelas casas antigas tinham um corredor que dava para uma porta (que dava para a sala) e a outra porta, que dava para os quartos. E tinha a outra [porta] do fundo, dava para a sala de jantar (ou o que seria a sala de jantar, que era comum).

Cara, eu botava tudo, dividia sapato, coisas, vestidos, sombreros, chapéu, guarda-chuvas, tudo, tudo, tudo... Pannels, de tudo. De tudo o que eu encontrava, tinha tudo. Tirava do armário, colocava em um quarto e no outro eu passava... E quando estava no corredor era o teatro, então eu improvisava quando eu passava, para elas, e elas deliravam. E eu improvisava tudo. Improvisava tudo que sabia que gostavam, imitava Lolita Torres<sup>28</sup>, Sarita Montiel<sup>29</sup>, qualquer coisa, os tenores da época, os jingles. Eu imitava, e fazia coisas para elas, desde que tinha sete anos [...]

Hugo Rodas, entrevista. 13, Abril. 2005

---

28



Lolita Torres, Beatriz Mariana Torres (1930-2002), atriz do cinema argentino, nascida em Buenos Aires.



29  
Maria Antonia Abad Fernández (1928), Sarita Montiel, nasceu em Campo de Criptana, Ciudad Real, Espanha, em 10 de março de 1928. Em 2002, aos 74 anos, Sarita Montiel se afastou definitivamente do cinema para se dedicar cada vez mais à música. Ela virou ícone entre os gays ibero-americanos.

Ofélia e Rosauero construíram uma casa nova, o que significava uma considerável melhoria na situação sócio-econômica de todos. A família que antes dormia no mesmo quarto, mudou-se para um bairro melhor de Juan Lacaze - e os vizinhos devem ter visto com desconfiança aquele casal de hábitos estranhamente elegantes. Não que houvesse algum fosso econômico entre a nova família e os demais moradores do lugar; mas havia uma diferença no modo de viver, no estilo dos pais inclinado para a qualidade de vida e o bom-gosto, que Hugo Rodas indica no trecho a seguir:

Havia uma coisa que era “não ter mais ou ter menos” mas sim, “querer viver de um jeito ou viver de outro”. Por exemplo. Do lado da minha casa havia outros companheiros que não tinham a casa bonitinha. Tinham uma mesa de cozinha, três sofás horríveis e uma mesa qualquer. E tinham carro, e tinham motoneta, e tinham de tudo. E na minha casa tinha carro, tinha piano, tinha móveis franceses, tinha porcelanas em cima dos móveis, entendeu? Havia uma tendência a viver de uma maneira diferente. Enquanto os outros tinham um jogo de quarto, meu pai e minha mãe tinham um jogo francês, com cômoda e não sei quê. Foi uma das primeira casas que tinha “living” [sala de estar] e “comedor” [sala de jantar] . E todo mundo perguntava “Por que tem living? Não precisa de living”. Ou: “Por que tem comedor? Não precisa de comedor, come na cozinha”. Não era comedor para festas... O fundo da minha casa era um parque, o fundo dos outros era um fundo. Com roupas, parará, parará, sei lá. Sempre uma delicadeza para viver muito grande, antigamente, e isso a mim me diferenciou muito desde pequeno. Então, eu não tinha dinheiro, mas eu tinha coisas de bom gosto na minha casa. Na minha casa qualquer pessoa podia entrar, havia coisas de bom gosto.

Hugo Rodas, entrevista, 13, Abril. 2005.

Mãe e pai eram muito carinhosos com o filho, principalmente Ofélia, com quem Hugo Rodas declara ter tido uma relação bastante próxima. Já com Rosauero havia uma maior distância, que permeou as relações entre pai e filho. Assíduo leitor de jornais e livros (e um dos associados da biblioteca “José Enrique Rodo”) Rosauero é um homem culto e bem humorado. Entretanto, diante do código de conduta de Ofélia Giusto, aconteciam constantes choques de valores, embates entre o casal que Hugo Rodas adorava assistir. Quando criança, as conversas que aconteciam entre pai e a mãe deixavam o garoto intrigado. Esses diálogos explicitavam as diferenças entre os modos de agir e pontos de vista dos pais e contribuía na construção da admiração que Hugo Rodas demonstra pela visão materna:

Meu pai [era bem humorado] e eu odiava. Eu odiava contos, eu odiava piada, achava duma mediocridade aqueles caras todos contando piadas e

rindo... Eu detestava, eu queria por uma bomba em baixo. Mas também não gostava da conversa das mulheres. Eu gostava da conversa do meu pai e da minha mãe. Eram brutais. Quando eu podia ouvir, eram brutais. Eram brutais. Por exemplo, eu me lembro de uma coisa que foi absolutamente marcante. Aquilo que está ali, aquele provador de anéis em cima do piano, era de meu pai; porque ele também era joalheiro, vendia jóias e móveis. Ele tentou, com outro camarada, trocar de vida, ser rico. E minha mãe era uma católico-comunista - dessas coisas que você não sabe como nasceram juntas, ou se são duas coisas. Ortodoxa, mas “do bem”. Então, me lembro de uma conversa que minha mãe perguntava como ele se atrevia a cobrar juros dos companheiros, que trabalhavam, só porque ele queria trocar de vida, queria ser rico. Por que ele não podia se conformar com o que tinha? O que tinha já era suficiente. E se vivia bem, porque queria mais? E, bom, meu pai (eu me lembro dessa frase como se fosse hoje): “Mas Ofélia, são 2% de juros ao ano; Ofélia, não paga nem o frete!” “Rosauero, você não anda por um bom caminho”. (ri) Era brutal, cara.

Festa. Da dona da casa do dono da fábrica. Meu pai manda fazer um vestido que Carmem Miranda era nada, me lembro até os dias de hoje; um vestido azul todo bordado, patatá... porque iam à festa do dono da fábrica. Comprou sapatos negros de camurça, aquela carteira envelope negra, luvas, uma jóia que parecia de verdade (ou era de verdade, não me lembro). Aí minha mãe, (outra conversa, eu no escuro, ouvindo), minha mãe disse para meu pai: “Rosauero, são muito bonitos, muito bonitos. Mas por que você sempre me quer fantasiada de dona da fábrica? Eu não sou a dona da fábrica!” Você entende que pensamento?

(...) Era genial. Era genial. Aí ela disse: “Eu já mandei fazer um *tailleur* para mim, mas muito obrigada pelo sapatos!” No outro dia, minha mãe na festa era um sucesso e todo mundo estava com um vestido igualzinho ao que meu pai tinha mandado fazer (...). Meu pai, virginiano, sempre querendo estar em cima do altar e minha mãe sempre botando ele na terra. Então era brutal. Era brutal.

Hugo Rodas, entrevista 13, Abril. 2005

Hugo Rodas também aponta para as intensas, longas e passionais discussões do casal. Nestes confrontos de visões de mundo, os pais trocavam acusações, culpavam-se mutuamente. Enquanto isso o filho aprendia cada vez mais de si, ao ter aspectos seus, até então despercebidos, revelados pelas óticas dos pais. Discutindo sobre a conduta do filho, o pai acusava a mãe por comportamentos que ele considerava impróprios e a mãe devolvia a acusação. Sentimental e intensa, como “boa italiana”, Ofélia chorava sempre.

### **1.3. O garoto de Juan Lacaze**

Em plena “Idade de Ouro” do Uruguai, jovens e saudáveis, Ofélia e Rosauero construíram uma vida confortável trabalhando na “La Industrial”. Em sua casa, empregavam uma babá e uma outra senhora, encarregada da limpeza. No seu automóvel, viajavam sempre para Montevidéu, Colônia del Sacramento, Buenos Aires

ou, nas férias, para lugares um pouco mais distantes. O casal gostava de restaurantes, cinema, espetáculos e o filho participava desses passeios. Hugo Rodas começou a freqüentar teatros pelas mãos dos pais. Esse contato com o universo cênico fascinava Hugo, que menino ainda, dizia para si mesmo: “Quero ser aquilo, quero ser aquilo”. A vida cultural era também estimulada pelos empresários da “Campomar & Soulas”, que viabilizavam as encenações de óperas, balés e peças de teatro nas instalações da “La Industrial”. Hugo Rodas relata:

Uma fábrica de tecidos que era de morrer; com jardins, com caixa de boshá. Levavam o teatro e a orquestra municipal aos galpões da fábrica, desde que eu era neném! Ou seja, era uma coisa de uma socialização absurda. [Teatro] aos galpões da fábrica! Claro, o dono da fábrica também tinha interesse. Foi um cara que criou espaços novos, dividiu a cidade, deu a oportunidade que cada um tivesse a sua casa. Era um cara com um socialismo natural.

Hugo Rodas, entrevista. 20, Abril.2005

Por volta de seus dez anos, Hugo Rodas se declara um menino solitário. O convívio intenso com os pais e outros adultos da família havia feito com que ele amadurecesse precocemente, aprendesse a manejar emoções e a ter domínio das situações. Não freqüentava o grupo escolar; recebia em casa lições de piano, pintura, inglês, francês, italiano e demais conteúdos de um programa de educação convencional. Criança, imersa em sua solidão, sentia uma vontade de vingança; os adultos o machucavam, e seu ímpeto era machucá-los de volta. Mas não vivia sua solidão como uma coisa ruim, não padecia de angústia ou remorsos por sentimentos contraditórios; sentia prazer, e foi com esse olhar orientado para o prazer que tratou de resolver quase tudo em sua vida, como bem demonstra o trecho da entrevista abaixo:

Foi engraçado ter falado sobre minha infância, justamente por este tipo de coisa, como a observação, que eu tinha quando era muito pequeno. Por exemplo, os joanetes de minhas tias. Todas minhas cinco tias solteiras tinham joanetes e eu tinha pavor de joanete quando era pequeno. Eu olhava os pés e tinha pavor. Eu adoro pés e, agora, está me nascendo um joanete bem aqui. Antes que aconteça realmente o veredicto (acho que devo estar pisando mal em algum pé, por causa do quadril e dessas coisas, falta de cartilagem, artrose). Têm coisas de um olhar de quando eu era pequeno que esta semana voltou e então me lembrei dos joanetes de minhas tias. Quando eu era pequeno, tinha momentos que desmaiava de rir pela casa, pensando nos pés das minhas tias. Eu tinha esse olhar e, agora, vejo nascer o meu aos 65 anos (ri). Estou vendo nascer meu joanete, devagar, mas aí. (...)

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril. 2005

Nesta fase de sua vida, Hugo é um menino bem humorado que se diverte sozinho. O tempo que passava consigo - tocando piano, desenhando ou lendo - a seu ver, contribuiu para o desenvolvimento de uma habilidade que, além de prazer, produzia conhecimento sobre o mundo que o cercava: a observação. Observando, aprendera que era possível compreender pessoas e situações completas através do diálogo silencioso dos corpos - sobretudo o diálogo dos olhos. Podia entender conversas inteiras, entre seu pai e sua mãe, feitas só de olhares. Observando, aprendeu a localizar o defeito ou a fragilidade de alguém para usar isso em seu favor; aprendeu também a usar a verdade como uma forma de desmascarar pessoas, de revelar o oculto nos papéis sociais.

No bairro operário, Hugo Rodas era o que considera “a coisinha do quarteirão”<sup>30</sup>; estava sempre limpinho, tocava piano e não saía para brincar quase nunca. Bem que os garotos o convidavam, mas no início ele tinha pânico de sair de casa. E quando tinha permissão para brincar fora de casa - e se os meninos deixassem que ele jogasse futebol - era sempre posto no gol. Jogando bola era um desastre. Odiava ser goleiro, porque sempre ia para o gol aquele garoto que não sabia jogar; mas os meninos eram implacáveis neste quesito e ele quase nunca era escalado em outra posição.

Mas existia outro jogo que, esse sim, ele adorava: a “Pelota”. Cavavam no chão um buraco e o jogador tentava acertar a bola nele. Caso conseguisse, teria que correr, pegar a bola e acertar os outros jogadores. Adorava porque tinha boa pontaria e podia bater forte nos outros meninos, com a bola. Também gostava de jogos com cartas, damas, e, durante um tempo, jogou xadrez. Jogando, era muito difícil que trapaceasse; havia sido educado compreendendo que não havia sentido e inteligência em roubar no jogo. Roubar significava, automaticamente, que o jogo não havia sido ganho; trapacear é não ganhar e uma prova direta de falta de inteligência.

Aos poucos, da sua maneira, foi conquistando amizades no bairro “Jardim”. Sua liderança foi reconhecida no dia em que passou por uma situação que testaria sua coragem. Filho único, um dos seus passatempos era brincar de cego, calculando os passos necessários para concluir trajetos. Praticando em casa, havia desenvolvido o senso da orientação - habilidade-chave para o êxito do que Hugo Rodas considera como seu primeiro número circense:

---

<sup>30</sup> Hugo Rodas, entrevista. 13, Abril.2005.

Para ser aceito por uma tribo da minha rua (quando eu mudei da casa que nasci para a casa que fizeram) me levaram a uma casa que estava sendo construída. E havia uma tábua, com dois metros; como um precipício, para uma criança. Uma tábua que cruzava uns cinco metros. Eu tinha oito anos. Me pediram licença para vendear meus olhos; eu tinha que cruzar a tábua de lado a lado. E eu disse que sim. Olhei para a tábua, vi que “pô, a tábua tem trinta centímetros; se eu vou caminhando calmamente de frente, um passo depois do outro, eu vou sempre...” Isso era brutal, em mim. Eu não tinha medo, eu não tinha medo. E aí, me vendaram os olhos, eu passei e eles começaram a me dar um medo terrível. Quando eu estava mais ou menos, que havia dado uns dez passos, estava no meio da coisa, (porque eu ia calmo, não ia errar) então eles começaram a gritar e eles me deram medo. Porque eles começaram: (imita) “Não! Pára! Pára aí, a gente vai te pegar! tira a venda!” E eu comecei a ficar de pauzinho duro, e segui caminhando como um herói, até o fim, de olhos vendados, pressuposto... Não sei se a estória é bem assim, mas eu sei que eu cheguei ao final totalmente feliz. Não me lembro se no final arranquei a venda antes de chegar - porque já estava ansioso e porque era muito deleite para um menino de oito anos.

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril.2005.

Na maior parte das vezes, entretanto, enquanto todos os meninos jogavam futebol, ele estudava piano. Adorava o instrumento, principalmente porque o piano era um fator de diferenciação. Tocando piano, abria as janelas da sala displicentemente, para que o escutassem e o vissem. Podia perceber quando estava sendo observado e, ao sentir que tinha captado algum espectador incauto, então exagerava nos movimentos, caprichava na execução e no sentimento, até que os garotos parassem de jogar para ouvi-lo. Chopin era o que melhor executava, a melhor arma de atração de platéias, mas sua professora de piano também o fazia estudar outros clássicos. Estreou tocando piano, em um programa de talentos musicais de Juan Lacaze, evento chamado “Juventude Musical”. Sobre o seu primeiro concerto e o seu desempenho como jovem pianista, Hugo Rodas falaria anos depois:

Foi maravilhoso, foi maravilhoso, eu mentia muito bem. Tocando piano, eu sabia como mentir; eu era um ator que estava tocando piano. Realmente, na época, se você analisasse isso, você perceberia que era um cara que fingia que tocava (ri) mas que na realidade, cometia erros pra caralho. Só que, com a emoção, eu arrumava tudo, com os diferentes estados que eu colocava aí. Eu colocava paixão, eu sabia da paixão desde que nasci.

Hugo Rodas, entrevista. 20, Abril.2005

Com o cinema e o surgimento da televisão a cultura européia, cotidiana daquele garoto de Juan Lacaze, vai passar a conviver com uma outra influência em sua formação: a cultura norte-americana. Hugo Rodas adora a televisão, que tinha então uma programação variada de shows, musicais, programas de auditório; diverte-se, sobretudo, com os programas de perguntas e respostas. Vai sempre ao cinema também, onde assiste Carmen Miranda, Walt Disney e, principalmente, musicais americanos.

Durante os anos quarenta e cinquenta acontece o período da maior glória desse gênero cinematográfico. É o auge do trabalho de coreógrafos, da música cantada, da técnica do sapateado; de Fred Astaire, Gene Kelly, Esther Williams e tantos outros artistas completos que, além de interpretar, cantavam, dançavam e sapateavam. Depois de assistir um musical, Hugo Rodas indica que passava horas dançando, imitando as coreografias, até aprendê-las. Em seus devaneios da infância, sabia que seu futuro seria com a arte; sabia que era ator e queria ser ator - um ator completo, que canta, dança, faz tudo. Tornar-se diretor de teatro aconteceria totalmente por acaso, confessaria muitos anos depois.

Hugo Rodas indica a imitação como o procedimento que, na infância, desenvolve sua versatilidade de ator. Nas festas na casa da *nonna* Giusto, via as mulheres da família emocionadas, as tias italianas chorando com as interpretações dos tenores: “ai, que voz tem o *zio*... como canta!”; ia, então, para casa e cantava “*ó sole mio*...” até imitar igualzinho. Imitava todo mundo e para que as imitações ficassem perfeitas, exercitava-se no espelho, construindo máscaras faciais. Olhava alguém e, diante do espelho, treinava a reprodução desse rosto até a perfeição. Enquanto não ficava satisfeito com o resultado, não finalizava sua pesquisa. Imitava rostos com expressões de maldade, de ódio, de amor, de qualquer sentimento. Adorava imitar rostos, gestos e também vozes. Imitar para sempre será uma das suas maiores diversões e uma potente ferramenta de sua arte de ator.

### **1.3.1. Adolescência**

Com música forte eu venho, com minhas cornetas e meus tambores  
Não toco hinos só para os vencedores consagrados,  
toco hinos também para as pessoas batidas e assassinadas.  
Vocês já ouviram dizer que ganhar o dia é bom?  
Pois eu digo que é bom também perder.  
Batalhas são perdidas com o mesmo espírito com que são ganhas

Walt Whitman. Canto a mim mesmo (fragmento)

Na primeira metade da década de cinquenta, quando entrou para o Liceu e, finalmente, virou “dono de si”, Hugo começou a viver intensamente uma outra fase da sua infância. O garoto, que antes estudava em casa e se relacionava fundamentalmente com adultos, por volta do seu décimo segundo ano de vida e começou a viver em uma outra coletividade. O colégio era uma nova porta que se abria - e que quase nada acrescentava a sua formação escolar. Como já havia visto aqueles (e outros) conteúdos em seu programa particular de estudos, o novo estudante não precisava estudar nunca e só estudaria matérias que gostasse muito, como geografia e matemática. Se o Liceu não agregava muito em sua formação intelectual, servia-lhe perfeitamente como um passe livre para a liberdade - passaporte que tratou de aproveitar pelos próximos anos.

Deslumbrado em poder viver uma infância tardia, aprontava todas as espécies de molecagens; sujava-se de tinta, punha tachinhas na cadeira do professor. Hugo ressentiu-se da falta de liberdade e do extremo rigor da proposta dos pais e, aos poucos, passou a rejeitar o modelo de educação instituído pela família. Mergulhou no prazer de transgredir e a “transgressão era muito melhor que tudo”. O contato direto com o mundo dos adultos havia feito com que ele aprendesse a conhecer e manejar seus limites, em um trabalho íntimo que agora, fortalecido, aparecia. Tornou-se atrevido, porque já havia dominado sua fragilidade, sua debilidade, sua passividade e sua falta de conhecimento do mundo de fora.

Apaixonado pela recém conquistada liberdade, bem humorado, divertido, precoce e com uma capacidade de liderança desenvolvida, não é improvável que o filho de Ofélia e Rosauro fosse uma companhia solicitada por garotos e garotas da sua faixa etária. Era o mais jovem do Liceu e flertava, indistintamente, com meninos e com meninas. Não podia ser atacado, pois como não conseguiam classificá-lo, não conseguiam também dizer “o quê” ele era. Ele era “uma raridade”, um “sem-vergonha” que começou a se divertir como um louco. E a sofrer também, porque tinha um caráter apaixonado e uma bi-sexualidade que colocava, para o rapaz, diferentes questões.

Adorava ler, era leitor feroz e seu poema de cabeceira é, desde então, “Canto a mim mesmo”, do norte-americano Walt Whitman<sup>31</sup>. A juventude da década de cinquenta percebia o desgaste das promessas da modernidade e questionava duramente a moral vigente. Para Hugo Rodas, até então, as gerações anteriores sempre haviam procurado esconder condutas inadequadas; mas, passada a segunda guerra e diante de um mundo atônito e em reconstrução, isso já não era mais possível. Condutas ruins haviam sido explicitadas e expostas; e os horrores da guerra expunham as feridas grotescas da aventura humana moderna.

Na adolescência, Hugo Rodas compreendia que as teorias que modelavam o modo capitalista de estar no mundo precisavam ser combatidas. Refletindo a partir dos valores de seu código moral *giusto* - justiça, disciplina, trabalho e idoneidade - percebia que por detrás do esforço para se ter a despensa cheia, havia uma teoria econômica que dizia ser necessário armazenar. Mas, se é verdade que ter por ter é inútil e ruim - e que o acúmulo desnecessário é *ingiusto* - então, se isso acontece, “é porque você é um ladrão”. O combate a esse acúmulo desnecessário, além de um padrão de conduta ético passa a ser também um padrão estético - “tem a ver com uma coisa de limpeza”.

O adolescente Hugo Rodas queria desmascarar as mentiras sociais. Em Juan Lacaze, queria gritar ao mundo; estavam vivendo mentiras políticas, mentiras sociais, fazendo um sexo de mentira - ou seja, uma vida que era uma grande mentira. Com esse ímpeto, por volta dos seus quatorze anos pregava o aniquilamento dos falsos valores e da hipocrisia, como no episódio do baile do Clube C.Y.S.S.A, que ele relata:

Eu tinha quatorze anos; e fiz um escândalo naquela cidade. Em um baile de sócios, duas mil pessoas, sei lá. Todo mundo com vestidinho de festa. Eu fui bêbado; me levaram para casa; escapei pelo jardim do fundo; voltei ao clube, fui lá em cima (que era um balcão presidencial) e comecei a insultar o povo inteiro. Inteiro. A dizer a verdade mais horrível para cada um, lá em cima: “você é babaca, filho da puta, nojento, chicone de merda, que tem uma vida miserável”. E papapá. aos

---

31



Considerado um dos mais importantes poetas produzidos pelos Estados Unidos, Walt Whitman (1819-1892) abandonou o rígido ritmo, métrica e estruturas da poesia européia em função da expansão do estilo do verso livre, adequado para sua filosofia e olhar sobre a América e destinado a reinventar um mundo de emancipação e liberação do espírito humano. WHITMAN, Walt. *Canto a mim mesmo*. Fragmentos extraídos do livro Folhas de Relva, tradução CAMPOS, Geir. Brasiliense, 1983. Disponível em: <<http://www.redutoliterario.hpg.ig.com.br/poesia/walt.htm>>. Acessado em: 24.out.2006.

gritos. Aos gritos. Um demônio berrando para uma cidade. Eu fazia essas coisas. E depois vêm falar de performance... (ri) É muito louco, quando você realmente É. Significa que você está realmente na vida para algo. Entendeu?

Hugo Rodas, entrevista. 13, Abril.2005.

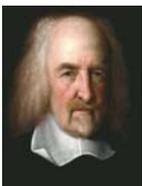
Na adolescência as diferenças entre seus mundos feminino e masculino, simbolicamente representados por Ofélia e Rosauero, polarizam-se; e para Hugo Rodas o universo masculino é o grande responsável pela falência da justiça e da verdade na modernidade. A ganância o incomoda fortemente e ele começava a criticar essa fome do ter; culpava a sociedade, culpava Thomas Hobbes<sup>32</sup>. Para o garoto de Juan Lacaze isso tudo “era masculino; absolutamente, masculino”:

A conduta dos homens eu achava vergonhosa na época, vergonhosa. [...] Para mim, era como se [o mundo masculino fosse] o mundo da mentira, mesmo. Era o mundo da ficção, o mundo da esperança. Eu sempre via as mulheres reais e os homens todos com um sonho, com uma esperança, isso desde que eu era pequeno. E isso me molestava profundamente. Eu preferia olhar mesmo, olhar para as coisas, não não ver o que não tem, mas olhar para isso que eu tenho. E em minha própria natureza eu tinha isso também, então, a rejeição era maior. É porque você não reconhece, que tem isso, de alguma maneira. Eu trabalhava violentamente, contra isso, violentamente, violentamente, violentamente. Sempre tive muitas amigas mulheres fortíssimas, fortíssimas, no caminho político, no caminho amoroso, em tudo. Fui mais conduzido por mulheres que por homens. [...] O homem é muito etéreo. E é racional. Ele trabalha para ganhar dinheiro, para ter uma quantidade de coisas, e voa como louco em um caminho. Puta, é muito contraditório, é muito contraditório. E *bueno*, eu culpava tudo, culpava movimento político, culpava tudo. Culpava a sociedade inteira, o Estado, culpava o Hobbes [Thomas Hobbes]. Eu já criticava o Hobbes, entendeu, o nascimento de um Estado da Conduta, de um Estado, a moralidade, a moralidade do estado. E isso é masculino, absolutamente masculino. Então essa necessidade de liberdade começou desde cedo, em relação a isso.

Hugo Rodas, entrevista. 13, Abril.2005.

---

32



Thomas Hobbes (1588-1679) filósofo. Em sua obra *Leviatã*, Hobbes reflete sobre a impossibilidade do retorno dos homens ao estado de natureza, quando, entre outras coisas, afirma que os homens foram feitos iguais. Argumenta que sua natureza leva à discórdia (competição, desconfiança e desejo de glória). Sem um poder comum, os homens estarão sempre nesse estado de natureza, ou seja, em constante estado de guerra uns contra os outros. Assim há a necessidade de um poder comum que os ordene, pois não existiria um equilíbrio entre atritos e a estabilidade. Sempre que não houver a paz, necessariamente se travará a guerra.

Na época era [tudo] muito [conceitual]. “Divina Palavra” não tinha nada cenograficamente, nada. Era tudo nós. Era o corpo, nada mais. Fazíamos de tudo; quarenta porcos. Tem uma cena que ele transava com ela dentro de um chiqueiro de porcos e a cena era composta de porcos. Quarenta alunos faziam os porcos enquanto eles trepavam e eu fazia o cachorro do cara. Então eu fazia tudo, o tempo inteiro do lado dele. Brutal aquele trabalho; muito, muito, interessante. E víamos muitas coisas e todos os grupos faziam milhões de coisas; tinha gente que se especializava em mais em um tipo de teatro, outros que faziam todos os tipos de coisas. Montevideú foi um celeiro teatral muito interessante, nos anos 50 e 60, e educação e formação para muita coisa. Quando a gente chegou ao teatro-dança nos anos sessenta já estávamos na ‘modernidade’ absoluta.

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril. 2005

## **2. CONTEXTOS DA JUVENTUDE**

Este capítulo apresenta dados biográficos referentes à formação artística de Hugo Rodas, inerentes à sua juventude no Uruguai e Chile. Tendo como ponto de partida seus relatos, em um primeiro momento apresentamos um breve panorama do ambiente teatral de Montevideu na década de cinquenta e de práticas e fazeres que integram a formação teatral de Hugo. A seguir apresentamos dados da sua trajetória como dançarino-ator, atividade artística desenvolvida no grupo de dança teatro de Graciela Figueroa que o traz ao Brasil.

### **2.1. Juventude em Montevideu**

Quando termina seus estudos no Liceu de Juan Lacaze, Hugo Rodas passa a viver em Montevideu, onde cursa o “preparatório” para prestar os exames de Medicina. Na capital uruguaia, fica morando com primos de sua mãe, que trabalham no ramo da hotelaria. Os parentes italianos de Hugo vão mal dos negócios desde a morte do patriarca, e além dele, duas outras primas também moram na pensão - todos pagando uma quantia auxílio para a tia-prima hoteleira.

O distanciamento dos pais não foi abrupto (“Não é como no Brasil, que você fica a 1000 km e nunca se vê, eu via toda semana, eu tinha vontade de comer nhoque eu ia para casa”<sup>33</sup>), mas propiciou autonomia suficiente para o rapaz vivenciar sua primeira experiência de vida comunitária, um traço do seu modo de vida dos próximos trinta anos. Para Hugo Rodas aquela sua outra família “já era uma tribo; de pessoas que, mais ou menos, estávamos juntos por uma característica”.

Nesta sua nova fase da vida e a partir da segunda metade dos anos cinquenta, Hugo vai realizar uma espécie de síntese dos aprendizados da infância, consolidar valores e intensificar a vocação artística, desenvolvida ao longo da meninice. No colégio de padres que passou a frequentar, sempre que podia, fugia para assistir espetáculos - escapadas que de lambuja trazem o prazer da transgressão, sensação que ele adora. Hugo Rodas declara divertir-se bastante, desde sempre, com o proibido:

---

<sup>33</sup> Hugo Rodas, entrevista. 20, Abril. 2005.

Eu gostava dessas sensações, desde pequeno me divertia pecar. “Não pode comer doce”; eu ia comer doce. “Não pode olhar pela janela”; eu passava a tarde inteira atrás da janela fechada, vendo pelas frestas... a tarde inteira. “Não pode pegar os livros”. Comecei a ler, a primeira coisa que peguei foi os livros. Porque não podia pegar. Eu sempre fazia o que não podia. Sempre. [...] Eu fazia o que não podia; saía e ia ver todas as peças de teatro, depois ia a todos camarins, ver todos os artistas. E saía com aquela cara de adolescente, que é aquela que você viu, onde pareço o Alain Delon, quando era menino. Então, claro! “Quem é aquele? Que vai caminhando atrás da gente?”.

Hugo Rodas, entrevista. 20, Abril. 2005.

A ida para a capital é bastante oportuna para o rapaz que, em torno dos seus dezesseis anos, já acumula uma bagagem de realizações amadoras que credenciam suas aspirações artísticas. Vitrine de diferentes manifestações, a Montevideú da década de cinquenta e Hugo Rodas presenciam a expansão da vida cultural do país e a saudável convivência de idéias e tendências dos mais diversos setores das artes;

Vivi tudo o que haviam me ensinado antes e pude fazer um resumo, dos quinze aos dezenove, que eu acho que foi decisivo. Que foi no final dos anos cinquenta, decisivo. Puff. Renoir, Fellini, tudo era tão inteligente, tudo era tão interior, tudo era tão forte, tudo era tão... nossa! Diferentes tendências, as pessoas não eram iguais. Uma coisa era Fellini, outra coisa Hedda Gabler, outra coisa eram os musicais de Hollywood e tudo era ótimo. Não é como agora, que você tem que lutar e competir fazendo a mesma coisa. Havia mais coisas. O trabalho de hoje em dia não é criativo, é competitivo.

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril. 2005.

A “década de ouro” do Uruguai é também um momento de efervescência para a atividade teatral, que então persegue o profissionalismo necessário para conquistar sustentabilidade e permanência. Nunca houvera um período tão próspero para o teatro uruguaio. Um pouco antes, nos anos trinta, auge do rádio-teatro e época da consolidação do cinema, o teatro uruguaio praticamente havia desaparecido. Naquela época, enquanto os atores uruguaio encontravam no rádio uma fonte privilegiada de trabalho, boa parte das salas teatrais dedicava-se a exibir filmes.

A cena de Montevideú, vazia de produções teatrais locais, supria-se da tradicional rota artística das companhias européias, estabelecida ainda no final do século dezenove. Esses elencos saíam de países da Europa durante o verão europeu e, viajando de navio, optavam por alcançar regiões dos Estados Unidos, América do Sul e Rússia. Organizados em grandes companhias de repertório e tendo a sua frente artistas de

renome internacional, na América do Sul esses grupos realizavam temporadas em cidades como Rio de Janeiro, Santos, Buenos Aires e Montevideú<sup>34</sup>.

Complementavam a programação teatral da capital do Uruguai dos anos trinta as funções de elencos argentinos, nos quais, muitas vezes, também trabalhavam artistas uruguaios. Ao longo dos anos quarenta, contudo, essa situação vai se modificando, aquele vazio produtivo sendo gradativamente preenchido, seja pela programação da Comedia Nacional, criada em 1947, seja por grupos de teatro que, desde o final da década de trinta, iam surgindo e caracterizando o chamado movimento do teatro independente uruguaio.

Conforme o autor Jorge Pignataro Calero<sup>35</sup>, estudioso do teatro uruguaio, para a cena de Montevideú do período é possível estabelecer três formas de organização dos grupos teatrais; os chamados “independentes”, grupos de vida estável, detentores dos seus próprios meios de produção; os autodenominados grupos “profissionais” que, geralmente organizados em cooperativas, logravam dividir lucros e prejuízos de empreendimentos teatrais de cunho comercial; e os “profissionais” propriamente falando, ou seja, os integrantes da Comedia Nacional que, como funcionários municipais, eram as poucas pessoas da época que conseguiam extrair do fazer teatral seus meios de subsistência.

Aficionado por teatro, e assíduo freqüentador desde a infância, Hugo Rodas testemunha o leque de realizações cênicas que, vinculado às mais diferentes tradições, compõem a cena do período:

Na época a gente via tudo. Via tudo que era clássico, via todas as óperas, via todos os balés, via tudo. TUDO. A gente via tudo, desde a Comédie-Française até Marcel Marceau. Eu vi Marcel Marceau<sup>36</sup> a

---

<sup>34</sup> No Brasil, sobre o teatro brasileiro e presença de companhias estrangeiras no período de transição dos séculos dezenove e vinte ver PRADO, Décio de Almeida. *A passagem do século: A Burlata*. In História Concisa do Teatro Brasileiro, PRADO, Décio de Almeida, Ed. USP, São Paulo, 1999.

<sup>35</sup> CALERO, Jorge Pignataro. *La Aventura del teatro independiente uruguayo: Crônica de seis décadas*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 1997.



<sup>36</sup> Bip, personagem de Marcel Marceau. Aluno dos franceses Etienne Decroux (1898-1991) Charles Dullin (1885-1949) e Jean-Louis Barrault (1910-1994) o mímico francês Marcel Marceau (1923) criou o personagem Bip, um ser sensível e poético, inspirado no também mímico francês Jean-Gaspard-Baptiste Debureau (1796-1846) e no ator inglês Charles Chaplin (1889-1977), que lhe permitiu colocar em evidência o lado trágico da vida na sociedade moderna. Ao longo dos anos, Marcel Marceau

minha vida inteira, como se eu fosse francês; mais que um francês. Eles iam sempre, todos os anos havia uma temporada deles, todos os anos Não era só eles que vinham: tinha espanhóis, argentinos, a dama do teatro uruguaio, Margarita Xirgú, que era da Espanha.

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril. 2005

A diversidade da cena de Montevideú causa uma profunda impressão em Hugo Rodas e é parte integrante de sua formação artística. Ao tempo em que era possível prestigiar os grandes nomes do teatro europeu, também estavam disponíveis as montagens da Comedia Nacional e as experimentações de linguagens e modos de produção propostas pelo movimento do teatro independente. O contato com fazeres teatrais de excelente nível artístico evidenciava a pluralidade de soluções disponíveis para a realização da cena teatral, assim como viabilizava, para o inquieto aspirante a artista cênico, conhecer e analisar características, aproximações, nuances e matizes entre diferentes manifestações.

## 2.2. A Comédia Nacional

As pesquisadoras Mercedes Orticochea e Cecilia Pérez Mondino indicam, em relação à criação da Comédia Nacional<sup>37</sup>, que no meio culto de Montevideú é antiga a demanda pela criação de um elenco oficial de teatro - como já existia na Argentina e nos moldes da parisiense Comédie-Française. O projeto de instituir um elenco oficial torna-se ainda mais exequível e prioritário, contribuindo em sua realização as dificuldades que o governo peronista passara a impor à saída de elencos da Argentina.

Assim, os artistas uruguaio organizam-se e então conquistam das autoridades governamentais uma política para o setor teatral. Em 1947, o governo institui a Comisión de Teatros Municipales, com o propósito específico de constituir um elenco

---

se transformou em um dos artistas franceses mais conhecidos do mundo, principalmente nos Estados Unidos, aonde faz uma verdadeira revolução teatral nos anos cinquenta.

<sup>37</sup> Para informações sobre os contextos da criação da Comedia Nacional ver ORTICOCHEA, Mercedes. La Comedia Nacional e sus historias. *La Comedia Nacional: un acercamiento a sus orígenes*. Disponível em: <<http://www.comedianacional.com.uy/>>. Acessado em 19, Nov.2006. Ver também MONDINO, Cecilia Perez. La Comedia Nacional e sus historias: *Hacia la creación de la Comedia Nacional*. Disponível em: <<http://www.comedianacional.com.uy/>>. Acessado em 19, Nov.2006. e ver ainda MONDINO, Cecilia Pérez. La Comedia Nacional y sus historias. *El primer elenco*. Disponível em: <<http://www.comedianacional.com.uy/hnnoticia.cgi?108,69,68,0,,0>>. Acessado em:19, Nov. 2006.

oficial para integrar a recém criada Comedia Nacional. O Teatro Sólis, de propriedade municipal, é o espaço físico que desde então abriga a companhia de teatro oficial do Uruguai. A Comisión de Teatros Municipales, instância máxima da Comédia Nacional, é a responsável pela política cultural da companhia e a seleção dos profissionais - contratados como funcionários municipais. O primeiro elenco da companhia oficial uruguaia forma-se, principalmente, a partir de uma seleção de atores uruguaiois e integrantes de companhias de rádio teatro.

Durante os anos iniciais de desenvolvimento e estabelecimento da Comedia Nacional Armando Discépolo (Argentina, 1887-1971)<sup>38</sup>, Orestes Caviglia (Argentina, 1893-1971)<sup>39</sup> e Margarita Xirgú (Espanha, 1888-1969)<sup>40</sup>, serão os principais diretores do elenco estatal. No período, a Comédia Nacional vai apresentar um conjunto de realizações teatrais que consolida o empreendimento artístico oficial, integrando-se à



<sup>38</sup> O poeta, autor, ator e diretor argentino Armando Discépolo (1887-1971), artista considerado um dos pilares do teatro argentino. Para trabalhos de referência do artista no teatro uruguaio ver CALERO, Jorge Pignataro ed CARBAJAL, Maria Rosa. *Diccionario del Teatro Uruguayo: I - Autores e directores 1940/2000*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 2001. Ver ainda MONDINO, Cecilia Pérez. *La Comedia Nacional y sus historias. Armando Discépolo*. Disponível em:

< [http://www.comedianacional.com.uy/HNoticia\\_115.html](http://www.comedianacional.com.uy/HNoticia_115.html)> Acessado em: 19, Nov. 2006.

<sup>39</sup> O diretor e ator argentino Orestes Caviglia (1893-1971) formou-se ainda no início do século na Escuela Experimental de Arte Dramático, então dirigida pela atriz italiana Jacinta Pezzana, estreando como ator em 1930. Para trabalhos de referência do artista no teatro uruguaio ver CALERO, Jorge Pignataro ed CARBAJAL, Maria Rosa. *Diccionario del Teatro Uruguayo: I - Autores e directores 1940/2000*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 2001. Ver ainda MONDINO, Cecilia Pérez. *La Comedia Nacional y sus historias. Caviglia*. Disponível em: < [http://www.comedianacional.com.uy/HNoticia\\_175.html](http://www.comedianacional.com.uy/HNoticia_175.html)> Acessado em: 19, Nov. 2006.



<sup>40</sup> A atriz e diretora espanhola Margarita Xirgú (1888-1969). A atriz favorita do amigo Federico Garcia Lorca - e para quem o poeta escreveu alguns dos seus mais contundentes personagens femininos - entre os anos 20 e 50 foi considerada uma das principais intérpretes do mundo. A guerra civil espanhola e a posterior ditadura franquista levaram a artista a se fixar definitivamente no Uruguai. Para trabalhos de referência no teatro uruguaio ver CALERO, Jorge Pignataro ed CARBAJAL, Maria Rosa. *Diccionario del Teatro Uruguayo: I - Autores e directores 1940/2000*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 2001. Ver ainda ORTICOHEA, Mercedes. *La Comedia Nacional y sus historias. Los espetáculos de Margarita Xirgu*. Disponível em: <<http://www.comedianacional.com.uy/>>. Acessado em 19, Nov. 2006.

cena uruguaia com um repertório no qual se destaca o caráter universal de textos clássicos e contemporâneos.

Celebrado como criador do “teatro grotesco rioplatense”, para o elenco oficial Armando Discépolo traduz e encena textos de Luigi Pirandello (Itália, 1897-1936) - “Enrique IV” (1948) e “Esta noche se recita improvisando” (1952) - e também apresenta clássicos como “Julio César” (1949) de William Shakespeare (Inglaterra, 1564-1616) e “El inspector” (1950) de Nicolai Gogol (Rússia, 1809-1852), entre outros trabalhos.

Já Orestes Caviglia, que introduz autores contemporâneos no repertório da Comedia Nacional, destaca-se com montagens como “Nuestro Pueblo” (1951), de Thornton Wilde (Estados Unidos, 1897-1975); “El soldado de chocolate” (1951), de George Bernard Shaw (Irlanda, 1856-1950); “El deseo bajo los olmos” (1953), de Eugene O'Neill (Estados Unidos, 1888-1953); “Casa de Muñecas” (1954), de Henrik Ibsen (Noruega, 1828-1906); “Viaje de un largo día hacia la noche” (1961), também de Eugene O'Neill; ou ainda “La invitación al Castillo” (1954) de Jean Anouilh (França, 1910-1987).

Margarita Xirgú, atriz conhecida e admirada pelo público uruguaio desde suas frequentes temporadas na Montevideu das décadas vinte e trinta, em 1949 passa a dirigir tanto o elenco oficial uruguaio como a Escuela Municipal de Arte Dramático. Margarita estréia como diretora da Comedia Nacional em “La Celestina” (1949), de Fernando de Rojas (Espanha, 1470-1541) e segue apresentando “Bodas de Sangre” (1950), de Federico Garcia Lorca (Espanha, 1898-1936) e “Romeo y Julieta” (1950), de William Shakespeare. Entre outros trabalhos, a artista remonta clássicos como “Fuenteovejuna” (1953), de Lope de Vega (Espanha, 1562-1635); “El Alcalde de Zalamea” (1954), de Pedro Calderón de la Barca (Espanha, 1600-1681); “Tartufo” (1952) de Molière (França, 1622-1673) ou autores como Jean Giraudoux (França, 1882 -1944) com “La loca de Chaillot” (1951); Albert Camus (França, 1913-1960), com “El Malentendido” (1952); ou Fernand Crommelynck (Bélgica, 1888-1970), com “Calor y Frío o La idea del Señor Dom” (1955).

Rememorando as atuações da principal intérprete do teatro de Garcia Lorca, Hugo Rodas estabelece uma aproximação entre a eloquência do desempenho de

Margarita Xirgú com a tradição teatral da “representação”. Em relação a esse “teatro da representação”, Hugo provavelmente se refere ao conjunto de procedimentos cênicos predominantes no fazer teatral do século dezenove, filiados à estética romântica. Essa modalidade de fazer teatral, onde imperava a vedete, ocupava um lugar de destaque, mas a partir das experimentações de Constantin Stanislavski (Rússia, 1863-1938) e André Antoine (França, 1858-1943), durante o século vinte foi gradativamente ocupado pela cena mimética da tradição naturalista. Referindo-se à Margarita Xirgú e ao ato do “representar”, Hugo Rodas reflete sobre essa herança:

Naquela época você ainda via as pessoas representando. Ela tinha uma onipotência; é claro, existia o exercício do representar. Eu acho que é isso que eu herdo dos velhos, quem viu isso herda. Algumas pessoas, agora, não querem ver esse teatro; mas para quem viu, é divertido ter isso, aprender a defender-se com isso. Quando você usa bem a influência que você recebeu, a influência benéfica, de cada um desses aspectos, eu acho que aí você tem o que diferencia o seu trabalho. É o que diferencia o trabalho de nós, que nos dedicamos a isso. Sinto que essa é uma das coisas que diferencia, mesmo. Que foi desaparecendo. O representar se foi, para ter uma coisa muito mais natural, mais normal, não? Tanto que daqui a pouco o teatro é todo só com microfone de lapela, porque ninguém precisa de voz mais, para fazer teatro. Você põe um microfone e canta, pápápá, faz tudo.

Hugo Rodas, entrevista. 20 de abril, 2005

Grosso modo, ao fazer desse “teatro da representação” vincula-se uma cena estática, pictórica, realizada principalmente para palcos italianos e ensejando interpretações vigorosas, cuja teatralidade evidencia os “sentimentos” que emanam do texto. Centrado no ator, esse teatro valoriza suas habilidades e qualidades vocais (admira-se o intérprete por sua voz “bem colocada” e por sua capacidade de “bem falar” o texto); tanto quanto sua desenvoltura física e presença cênica (associadas ao porte, eloquência do gesto, carisma e magnetismo pessoal do ator). No Brasil, o ator João Caetano (Rio de Janeiro, 1808-1863) iconiza essa tradição, possivelmente um dos ramos da genealogia do fazer teatral de artistas como Dulcina de Moraes (Rio de Janeiro, 1908-1996) - que como Hugo Rodas também se estabelece em Brasília na década de setenta.

Já a produção artística da Comédia Nacional do período aproxima-se do conjunto de práticas cênicas do teatro de cunho mimético, provocadas pelas pesquisas de Constantin Stanislavski e André Antoine e ainda predominantes no fazer teatral

ocidental. De uma forma geral, a maioria dos espetáculos são realizados para uma sala teatral de palco italiano; a cena acontece diante do público, que está acomodado nas poltronas ou cadeiras do teatro e na maior parte das vezes envolvido pela ação ilusória da “quarta parede” - convenção disseminada no início do século vinte pela estética naturalista, na qual o universo ficcional não ultrapassa os limites do espaço cênico - como se entre cena e público houvesse uma parede invisível.

O processo criativo tem no texto (clássicos universais, dramas contemporâneos e obras da dramaturgia nacional) um material privilegiado e as encenações, desenvolvidas a partir de uma teatralidade textocentrada, apresenta interpretações relacionadas com a busca de uma imitação da realidade. Em geral, a direção do espetáculo aponta para uma “fidelidade” ao texto e a encenação não contradiz o que se supõe ser a sua expressão; da mesma forma, grosso modo, os elementos da cenografia estão muito ligados à decoração ou à ilustração das idéias textuais.

Neste modo de fazer teatro, muito se utiliza as etapas de montagem lineares (ainda largamente reproduzidas nas escolas de teatro) e metodologia de interpretação mapeada no trabalho desenvolvido por Stanislavski junto ao Teatro de Arte de Moscou (1898). Trata-se da realização de uma primeira leitura e um “trabalho de mesa”. Em outras palavras, uma seqüência de leituras e análises orientadas - etapa do processo criativo durante a qual o encenador explana sua interpretação para a obra, seu entendimento pessoal que norteia a compreensão e a criação individual dos demais agentes do espetáculo.

Na etapa posterior, passa-se para o trabalho de memorização do texto, aliado aos estudos individuais dos atores para composição dos personagens. Segue-se a “marcação” do diretor, trabalho de localização do ator no espaço da cena; ao intérprete cabe o aprendizado e realização do traçado proposto para os seus deslocamentos - sendo que na maioria das montagens convencionais os atores movem-se individualmente, quase não acontecendo deslocamentos coletivos.

São realizados ensaios parciais para aprofundar ou reorientar a criação dos atores e, posteriormente, chega-se a uma etapa de integração das partes - ensaios para construir a unidade do conjunto e da encenação, incluindo nesta etapa, o ritmo das cenas e melhor desempenho das interpretações. Em geral, paralelamente aos ensaios, são desenvolvidos

figurinos e cenografia, sendo mais comum que a inserção desses elementos aconteça durante os ensaios técnicos - os últimos a acontecerem. Após a estréia, o processo criativo dá-se por terminado e não tem continuidade; o diretor faz algumas observações sobre desvios do modelo fixado, buscando a “manutenção” do resultado alcançado, parâmetro fixo no qual cada ator busca crescer sua interpretação.

Com tudo o que acrescenta à cena teatral uruguaia, entretanto a Comedia Nacional não responde aos anseios artísticos que buscavam a renovação da linguagem teatral, a horizontalização dos processos criativos ou ainda mudanças estruturais nos modos de produção da atividade. Lado a lado ao surgimento e estabelecimento da cena oficial, Montevideu vê também crescer e se consolidar o teatro independente uruguaio, movimento cujas matrizes históricas remontam às experiências européias voltadas para a popularização e politização da arte teatral, datadas do final do século dezenove<sup>41</sup>.

### **2.3. Teatro independente**

O termo “teatro independente”, conforme o autor Jorge Pignataro Calero<sup>42</sup>, faz referência ao trabalho do “Independent Theatre Society” (1891), criado em Londres e inspirado na experiência do “Théâtre Libre” (1887), fundado em Paris por André Antoine (França, 1858-1943) - artista que inovará o fazer teatral ao introduzir a estética naturalista com a montagem de “Les Bouchers” (1888), marco da encenação moderna e espetáculo no qual Antoine expôs, na cena, postas de carne real<sup>43</sup>.

Para viabilizar suas experimentações em linguagem teatral, o parisiense “Théâtre Libre” havia buscado construir sua autonomia financeira a partir da contribuição de associados, valendo-se de um sistema de cotas. Essa iniciativa serviria de exemplo em Londres, onde o “Independent Theatre Society” reúne artistas preocupados com a experimentação da linguagem teatral - dentre eles escritores como Bernard Shaw. O grupo funciona como uma espécie de clube privado de teatro; como não recebem nenhum apoio governamental para o empreendimento artístico, a sustentabilidade econômica da iniciativa fundamenta-se na contribuição financeira de seus membros -

---

<sup>41</sup> Sobre o contexto do surgimento do teatro político ver GARCIA, Silvana. *A Matriz Histórica do Teatro de Natureza Política*. In GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância, Perspectiva*, São Paulo, 2004.

<sup>42</sup> CALERO, Jorge Pignataro. *La Aventura del teatro independiente uruguayo: Crônica de seis décadas*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 1997.

<sup>43</sup> Sobre o desenvolvimento da encenação teatral, ver ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998.

que em contrapartida assistem de graça às peças ali apresentadas. Posteriormente, no Uruguai, o teatro independente também irá buscar autonomia financeira e criativa. O movimento desabrocha ao final da década de trinta em Montevideu e se desenvolve, notadamente, durante as décadas de quarenta e cinquenta.

Não se trata de um fenômeno isolado. Conforme a pesquisadora Marília Carbonari<sup>44</sup>, em toda a América Latina, vai florescer a associação de pessoas em torno de grupos de teatro, compartilhando motivações políticas, artísticas e espírito de mudança. Esses grupos nem sempre utilizarão a nomenclatura “teatro independente”; nas diferentes regiões do continente, este fazer teatral vai apresentar-se sob outras denominações como, por exemplo “teatro experimental”, “teatro novo”, “teatro livre” ou “teatro do povo”- muito provavelmente, também em referência às experiências européias como o “Théâtre Libre” (1887) e “Théâtre du Peuple” (1885), na França, ou ainda à iniciativa alemã “Freie Bühner” (Cena Livre, 1889), embrião da mais importante iniciativa de teatro popular da Alemanha, o “Freie Volksbühne” (Cena Popular Livre, 1890).

Ainda segundo Carbonari, no Brasil, em Recife, surge o “Teatro do Estudante de Pernambuco” (1945), uma iniciativa de Hermilo Borba Filho (Pernambuco, 1917-1976); em São Paulo, nascem os “Teatro Arena” (1953) - tendo a sua frente o ítalo-basileiro Gianfrancesco Guarnieri (Itália, 1934-2006) e Augusto Boal (Rio de Janeiro, 1931) - e o “Teatro Oficina” (1958), em torno de José Celso Martinez Corrêa (São Paulo, 1937). Na Colômbia, o “Teatro Experimental de Cali” (1955), é criado por Enrique Buenaventura (Colômbia, 1925-2003), no mesmo ano em que desponta, no Chile, o “Teatro ICTUS” (1955), sob orientação de Jorge Díaz (Chile, 1930).

### **2.3.1. Teatro independente de Montevideu**

A juventude em Montevideu é para Hugo Rodas um período de definições de gostos, valorização de tendências, explicitação de sua sexualidade, assunção de

---

<sup>44</sup>CARBONARI, Marília. *Grupos que transformaram o teatro latino-americano*. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/articles.php?id=60&page=2>> Acessado em: 18, Nov. 2006. Ver ainda MAGIOLO, Luciana. *As marcas de um novo teatro*. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/articles.php?id=60&page=1>>. Acessado em: 18, Nov. 2006.

posicionamentos políticos questionadores e das conseqüências dessa atitude de confronto, que orientaria a sua própria vida:

Eu sempre fui educado dessa maneira, para ser questionador. Por exemplo, me disseram: “Se você é honesto, não tem que se envergonhar de nada; a pessoa que é honesta não tem que se envergonhar de nada. A pessoa que diz a verdade não tem porque se envergonhar”. Pum. Então, o primeiro momento que eu disse “Bem, minha vida é assim, eu sou assim, eu tenho uma companheira e tenho um companheiro, e cada um e todo mundo está sabendo de tudo, então vocês não têm porquê se intrometerem nisto. É um passo na frente, é outra coisa, eu não creio nesta família”. (Eu já me defendia assim “Eu não creio nesta família, eu creio em outra família”). Bom, durante um tempo deu um choque, que foi essa realidade, quando eu contei, naquela reunião com meu pai, minha mãe, meu amigo, e todas essas coisas. Aí foi muito violento porque eu tive que assumir um compromisso que minha cabeça não assumia. Uma coisa era ter uma vida livre. A outra...

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril. 2005 .

Diante a assunção de sua orientação sexual e de sua vocação artística - e cortada a mesada dos pais - a tomada de consciência das necessidades diárias de subsistência vão suspender, ao menos temporariamente, sua sensação de liberdade. Por total incompatibilidade vocacional, já havia desistido da Medicina; desistia, agora, da Odontologia e, para se manter, vai exercer inúmeras atividades. Aos dezoito anos, e durante aproximadamente dois anos, Hugo Rodas trabalha como protético dentário, atividade que ele desenvolve a contento pois sempre teve habilidade manual e fazia próteses que “todo mundo adorava, eu fazia veinhas e vasilho e tudo”. Posteriormente, sem nunca abandonar suas atividades artísticas, ainda vai trabalhar como funcionário público, maquiador, chegando a tornar-se, inclusive, um bem sucedido cabeleireiro.

Muito embora o interesse de Hugo Rodas estivesse voltado para a proposta do teatro independente, que buscava uma renovação do fazer teatral, ele desde sempre respeitou e admirou todas as poéticas com as quais manteve contato, não descartando a utilização, como materiais de sua cena, da mescla desses diferentes recursos expressivos. Independente das diferentes poéticas às quais os diferentes materiais da cena contemporânea possam estar vinculados, para Hugo Rodas, a técnica de cada um e o empenho de cada artista em buscar um desempenho “único” e “memorável” é o que, precisamente, pode significar o diferencial estético de um trabalho:

Marguerita Xirgú era da época de Garcia Lorca. No Uruguai ela era a dama do teatro, foi ela quem criou a Comédia Nacional, foi ela quem criou a escola de arte dramática - a escola que depois eu não queria ir nem morto. Era a escola municipal, que eu achava careta pra caramba,

em termos dos movimentos que já havia nas outras escolas. Como o Galpón, como o Teatro Circular; eram pessoas que estavam tocando Grotowski, estavam tocando outro tipo de escola, outro tipo de ensino, que bebiam na ioga, que iam a outras fontes de conhecimento para a representação, para a arte de atuar. Mas ao mesmo tempo não se parava de admirar os grandes. Os grandes eram os grandes; eram divertidos.... Eu gosto até agora, eu gosto de fazer igual ela, eu fazia igual. (ri) Tem que ter uma diferença entre quem faz isso e entre quem faz outra coisa. Você pode fazer isso e ficar, totalmente, como um móvel; você pode fazer isso e ficar totalmente natural; e você pode fazer isso e fazer disso uma coisa que você jamais esquecerá. Jamais esquecerá. Você não saberá porquê, mas você jamais esquecerá. É o que eu sinto que às vezes falta, nas pessoas; tentar fazer algo que o outro não esqueça. Não esqueça. Isso é a técnica de cada um, que é o que pode salvar um trabalho, mesmo.

Hugo Rodas, entrevista 20 de Abril, 2005.

A produção artística da Comedia Nacional vai suprir apenas parte da demanda do público uruguaio em assistir um teatro nacional de qualidade; outra parcela dessa expectativa seria gradativamente atendida por grupos de teatro independente, como o “El Galpón”, “Teatro Circular” e outros grupos locais. Jorge Pignataro Calero<sup>45</sup> aponta que no início da década de trinta, com o propósito de realizar um teatro crítico, sem interesse comercial e que apresentasse obras modernas aos trabalhadores e pessoas do povo, Leônidas Barletta (Argentina, 1902-1975) cria, em Buenos Aires, o “Teatro del Pueblo” (1930) - um dos primeiros grupos de teatro independente da América Latina. Anos depois, inspirado no exemplo argentino, o espanhol Manuel Dominguez Santamaría e um grupo de estudantes, empregados e operários fundam, em Montevideu, o grupo homônimo do argentino; o uruguaio “Teatro del Pueblo” (1937).

A partir daquela iniciativa, o movimento do teatro independente uruguaio vai se expandir e alcançar sua melhor expressão entre os anos cinquenta e sessenta, onde grupos como “El Galpón”, “Teatro Circular”, “Club de Teatro”, “El Tinglado”, “Teatro Universitario”, “Nuevo Teatro Circular”, “Teatro Moderno”, “Teatro Libre”, “La Máscara”, “La Farsa” e “Taller de Teatro” marcam a cena montevideana com um trabalho caracterizado pela pesquisa da linguagem e nível artístico. Em uma matéria sobre o fazer teatral do período, o escritor Alejandro Michelena<sup>46</sup> indica que os grupos

---

<sup>45</sup> CALERO, Jorge Pignataro. *La Aventura del teatro independiente uruguayo: Crónica de seis décadas*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 1997.

<sup>46</sup> MICHELENA, Alejandro. *Los caminos del teatro uruguayo*. Disponível em : <[http://letras-uruguay.espaciolatino.com/michelena/teatro\\_uruguayo.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/michelena/teatro_uruguayo.htm)>. Acessado em: 15, nov.2006 .

independentes uruguaios apresentavam um conjunto eclético de manifestações teatrais, com diferentes nuances e matizes. Michelena associa estranhamento e refinamento ao grupo “Club de Teatro”; o teatro de matiz política e social ao “El Galpón”; o experimentalismo ao “Taller de Teatro”; a vocação popular ao “Teatro del Pueblo”; a orientação clássica ao “La Máscara”; a versatilidade ao “Teatro Circular”; e audácia e entusiasmo a todos esses e demais grupos independentes de então. Em comum, uma característica desse teatro independente seria o predomínio de textos clássicos e modernos, em encenações que enfatizavam a universalidade dos temas, mesmo se destacada a matiz social.

É ainda Calero quem indica que, com o passar do tempo, os princípios norteadores do teatro independente e o próprio movimento uruaio desenvolvem-se e, já em 1941, o estatuto do grupo uruaio “Teatro del Pueblo” (1937) delinea os fundamentos do fazer teatral da organização; trata-se da realização de um teatro de caráter popular, orientado politicamente, com preocupações culturais e voltado para uma maior exigência ética e estética. Fundada em 1947, a Federación Uruguaya de Teatros Independientes - FUTI, vai desenvolver, aprofundar e precisar esses princípios e reunir em torno desses fundamentos mais de quinze grupos teatrais - e suas respectivas salas de teatro, isso em uma cidade com menos de um milhão de habitantes.

Manter-se como “independente”, com efeito, vai implicar adotar, na prática, os sete princípios adotados pela FUTI em 1963: independência, teatro de arte, teatro nacional, teatro popular, organização democrática, intercâmbio cultural e militância. Os grupos de teatro independente consolidam-se no meio teatral uruaio, conquistam prestígio artístico e reúnem em torno de suas organizações importantes diretores, atores e artistas. Alguns dos grupos surgidos neste período se mantêm até os dias de hoje, como o “El Galpón” (1949) e o “Teatro Circular” (1954) - este último, o grupo de teatro que Hugo Rodas integrou durante a década de sessenta e ambos referência do movimento independente uruaio.

Fundamentados na premissa da organização coletiva e tendo como objetivo realizar o teatro de arte que desejavam, para esses grupos independentes a construção da infra-estrutura física e organizacional de seus empreendimentos teatrais está integrada ao próprio desenvolvimento do projeto artístico. São, com efeito, iniciativas que buscaram e lograram viabilizar tanto as condições e materiais necessários à atividade teatral, como o trabalho estético voltado para a realização teatral – e cujas trajetórias impactam e contribuem notadamente para transformar a cena teatral de Montevideu.

A trajetória do grupo “El Galpón”<sup>47</sup> vincula-se ao trabalho do diretor Atahualpa Del Cioppo (Uruguai, 1904-1993)<sup>48</sup>. Em 1936, Del Cioppo havia criado o grupo de teatro infantil “La Isla de los Niños” (1936), um projeto artístico que buscava aproximar-se da sensibilidade da criança, ao tempo em que pesquisava a formação de futuros espectadores em diferentes fases da vida: adolescência, durante a vida escolar, juventude e vida universitária. Dez anos depois, a pesquisa do diretor uruguaio vai se expandir rumo ao público adulto e o grupo passa a se chamar “La Isla” (1946); alguns anos depois, da junção do grupo “La Isla” com ex-integrantes do pioneiro “Teatro del Pueblo”, vai surgir a “Institución Teatral El Galpón” (1949).

Como outros grupos independentes, e diferentemente da Comedia Nacional, a iniciativa artística não tem nenhuma subvenção estatal e seus integrantes ganham a vida com outros empregos, fazendo esse teatro fora do horário de suas jornadas oficiais de trabalho. O nome do novo grupo “El Galpón” faz referência ao espaço alternativo alugado pelos artistas para os ensaios e as apresentações dos espetáculos: um depósito de materiais de construção.

Já os antecedentes e a trajetória do “Teatro Circular” podem ser conhecidos a partir dos autores Jorge Pignataro Calero e Andrés Castillo<sup>49</sup> e localizam-se cinco anos

---

<sup>47</sup> Site oficial do grupo El Galpon. *Más de 50 años de historia: Historia del Teatro*. Disponível em <<http://www.teatroelgalpon.org.uy/historia2.html>>. Acessado em 12, Nov. 2006.



<sup>48</sup> Nascido Américo Celestino Del Cioppo Fogliacco (1904-1996), o uruguaio e diretor de teatro conhecido como Atahualpa del Cioppo foi um dos mais importantes artistas e homens de teatro do Uruguai. Para trabalhos de referência do artista no teatro uruguaio ver CALERO, Jorge Pignataro ed CARBAJAL, Maria Rosa. *Diccionario del Teatro Uruguayo: I - Autores e directores 1940/2000*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 2001.

<sup>49</sup> CASTILLO, Andrés. Teatro Circular de Montevideo, *Un poco de historia*. Disponível em: <[http://www.socioespectacular.com.uy/teatro\\_circular\\_historia.htm](http://www.socioespectacular.com.uy/teatro_circular_historia.htm)> Acessado em: 15, Nov. 2006. Andrés Castillo (1920-2004) foi um dos fundadores do grupo independente “Teatro Universitario” e atuou também em outros independentes montevidianos: “Teatro Libre”, “Teatro Experimental” e “Teatro del Pueblo”. Dramaturgo e diretor, Castillo é autor de ensaios e artigos sobre história, teoria e problemas do teatro geral e uruguaio. Sobre a trajetória do Teatro Circular, veja ainda a matéria publicada no jornal El País, Suplemento Especial nº 788, de 10 de dezembro de 2004 CALERO, Jorge Pignataro. Teatro Circular de Montevideo: *Medio siglo en escena*. Disponível em: <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/circular/historia.htm>>. Acessado em: 15, Nov.2006.

antes da criação do “El Galpón”. O diretor Eduardo Malet (Uruguai, 1919) havia fundado um grupo de teatro independente que adotou o mesmo nome do famoso grupo teatral de Garcia Lorca: o “La Barraca” (1944). Desde então, e durante aproximadamente dez anos, o uruguaio “La Barraca” participou ativamente do cenário teatral de Montevideu, apresentando sob direção de Eduardo Malet obras de Molière, Oscar Wilder (Inglaterra, 1854-1900), Bernard Shaw, Eugene O'Neill, Marcel Pagnol (França, 1895-1974), Noel Peirce Coward (Inglaterra, 1899-1973), Luigi Pirandello, entre outras.

Além do “La Barraca”, Eduardo Malet, que é também professor de inglês no Instituto Cultural Anglo-Uruguaio - ICAU, impulsiona o grupo de teatro formado por alunos do ICAU, o “The Montevideo Players”. Dirigidos por Malet, o “The Montevideo Players” realizava suas apresentações na própria biblioteca do Instituto. Para esses espetáculos, o grupo improvisava uma espécie de “palco circular”, deslocando o mobiliário da biblioteca antes da apresentação, de tal maneira que a platéia ficava acomodada ao redor da cena. A partir dessas experimentações com seus alunos atores, e também do que pôde observar em viagens que realizou à Europa e aos Estados Unidos, quando o “La Barraca” foi extinto Eduardo Malet resolve construir um teatro circular em Montevideu.

Enquanto isso, os integrantes do “El Galpón” buscam representatividade e apoio na colaboração popular direta; seus componentes batem de porta em porta, solicitando dinheiro, garrafas vazias, jornais velhos, objetos sem uso para vender e serem transformados em material de construção. Os cerca de quarenta artistas eram dirigidos tanto por diretores convidados como também integrantes do grupo. Com esse mecanismo, em uma mesma temporada, o “El Galpón” apresentava um conjunto esteticamente diversificado de montagens. Por intermédio de um mutirão, formado por amigos e simpatizantes, pouco a pouco foi sendo construído um teatro de palco italiano naquele galpão. Assim como a sociedade londrina “Independent Theatre Society”, o independente uruguaio estabelece um mecanismo de associação do público tal que, com o pagamento de uma quantia mensal, os espectadores têm direito de acessar todos os espetáculos.

Também a idéia de Eduardo Malet de construir uma sala de teatro no formato circular continuava a ser defendida e a conquistar pessoas interessadas no projeto. Com

ajuda de um grupo de colaboradores, no primeiro semestre de 1954 começaram os trabalhos de instalação da futura sala. O espaço escolhido para a construção do palco alternativo foi o subsolo do prédio que, anteriormente, havia sido ocupado para o pioneiro “Teatro del Pueblo”.

Os antecedentes do palco circular na história do teatro ocidental remontam às primeiras representações de rituais religiosos, ditirambos e festas dionisíacas da Grécia Antiga, passando pelos autos sacramentais da Idade Média, pela *commedia dell’arte* e pelas tradições circenses. Desde 1914, já existiam os chamados “Arena Stage” ou “Circus Theater” nos Estados Unidos, mas a idéia era uma inovação no Uruguai daqueles anos. Em dezembro de 1954, o independente “Teatro Circular de Montevideo” inaugura sua sala com um triplo programa de obras de um ato, dirigidas por Eduardo Malet: “Feliz viaje”, de Thornton Wilder, “Un día estupendo”, de Emile Mazaud, e “Cómo le mintió él al marido de ella”, de Bernard Shaw. A novidade, que deslocava a atuação do palco italiano para o centro de um círculo, no início não foi bem recebida. Conforme Andrés Castillo<sup>50</sup>, a crítica uruguaia olhou com descrença para aquela inovação, chegando a considerar a novidade como um experimento “esnobe”, fruto de uma época caracterizada por uma ansiosa busca da renovação:

Vale la pena recordar un párrafo de una de las primeras críticas que cosechó Teatro Circular: "Si bien el teatro tradicional está en completa decadencia, no creemos que por el Teatro Circular se vuelva a las primeras raíces del drama, sino que sólo es otro de los experimentos que junto con los llevados por el cine, queden como formas esnobas de una época de ansiedad en la búsqueda de la revolución del Arte.

Diante daqueles arraigados cânones do teatro de palco italiano, a desconfiança no formato circular da cena fazia sentido não só para a crítica, mas também para a ampla maioria do meio teatral. A proposta do “Teatro Circular” atacava diretamente o mito do teatro frontal e eliminava a “quarta parede”, que até então era escrupulosamente respeitada nas encenações. A proximidade com o público praticamente juntava o ator com o espectador (e os próprios espectadores entre si) e os atores desempenhavam seus papéis suportando os olhares do público cravados em suas costas. Na avaliação de Andrés Castillo, a prática do “Teatro Circular”, entretanto, desmentiu todas as avaliações pessimistas com as quais foi recebida. Após um período de adaptação, tanto o público e como os próprios artistas conquistaram uma outra maneira de se fazer teatro

---

<sup>50</sup> CASTILLO, Andrés. Teatro Circular de Montevideo: *Un poco de historia*. Disponível em: <[http://www.socioespectacular.com.uy/teatro\\_circular\\_historia.htm](http://www.socioespectacular.com.uy/teatro_circular_historia.htm)> Acessado em: 15, Nov. 2006.

que, além de gerar uma cena com vitalidade, frescor e naturalidade, entre outros benefícios, trouxe muitos novos espectadores.

Na organização interna desses grupos independentes, prevalece a democratização do processo criativo e a importância de uma política de repertório. Em primeiro lugar o texto é selecionado e, em segundo lugar, o diretor - que tem total liberdade para expressar o que quiser, dentro do escopo da preocupação com a realidade social. Para esse fazer teatral, tanto o “El Galpón” como o “Teatro Circular” baseiam-se nos princípios da democracia interna de suas organizações; na liberdade para a tomada de decisões; e na realização de um teatro sem fins lucrativos de qualquer ordem. Há também um intenso intercâmbio com outros grupos independentes e com artistas da Comédia Nacional, que ministram cursos nessas instituições, dirigem e participam de espetáculos, quando convidados. Além disso, os artistas desses grupos independentes eram dirigidos tanto por diretores convidados como por também integrantes do grupo. A estratégia, comum nos fazeres teatrais da pequena Montevideu, acarretava uma constante troca de experiências na cena independente, que resultava em um conjunto esteticamente diversificado de montagens.

No “El Galpón”, Atahualpa Del Cioppo, além de fundador, é um dos diretores e professores do grupo e difunde massivamente as teorias e práticas teatrais de Bertolt Brecht (Alemanha, 1898-1956). Já Hugo Rodas aponta que a prática teatral do Teatro Circular buscava aplicar o proposto pelo diretor polonês Jerzy Grotowski (Polônia, 1933-1999), reafirmando o corpo como material privilegiado da encenação: “por isso estávamos a um passo da dança; por que era um teatro que era um teatro físico, era um teatro que não tínhamos mais cenografia, a cenografia era o corpo”. Além da orientação grotowskiana, e como fundamento para aprofundar essa direção, no período de seus estudos lia-se e aplicava-se, com esse viés, as teorias de Constantin Stanislavski principalmente no referente ao sistema desenvolvido pelo mestre russo para a construção de personagens.

O empreendimento artístico dessas associações sem fins lucrativos conhece altos e baixos, importantes sucessos de público e o aumento da quantidade de sócios contribuintes, doadores e admiradores. Para o “El Galpón”, Atahualpa Del Cioppo encena obras como “Juan Moreira” (1950) de Eduardo Gutiérrez (Argentina, 1851-1889), “El gesticulador” (1954), de Rodolfo Usigli (México, 1905-1979); “Las brujas de

Salem” (1955), de Arthur Miller (Estados Unidos, 1915-2005); “Las tres hermanas” (1956), de Anton Tchekhov (Rússia, 1860-1904); “El círculo de tiza caucasiano” (1959), de Bertolt Brecht; “Ellos no usan smoking” (1961), de Gianfrancesco Guarnieri; “Andorra” (1962) de Max Frisch (Suíça, 1911-1991) e “Así es si os parece” (1965), de Luigi de Pirandello. Já um dos primeiros grandes sucessos do “Teatro Circular” foi o espetáculo “El caso de Isabel Collins” (1956), de Elsa Shelley, dirigido por Eduardo Malet. Com essa obra, o “Teatro Circular” trouxe mais de 15 mil espectadores a sua sala e confirmou-se no cenário independente de Montevideú.

Como o depósito de matérias de construção utilizado pelo “El Galpón” era um espaço alugado, o grupo decide construir sua própria sala e, em 1951, inauguram seu primeiro espaço teatral próprio - que logo se transforma em um pólo de difusão cultural, onde também passa a funcionar uma escola de arte dramática para o grupo e atividades como um seminário permanente de autores, para fomentar a dramaturgia nacional. Aberto ao trânsito de disciplinas como literatura, artes plásticas, música, dança, para “El Galpón” confluem amplos setores da cultura nacional. O trânsito de disciplinas e a escola de arte dramática permitem, ao grupo, formar seus futuros componentes não apenas em sua condição de atores, mais também na pluralidade das habilidades que exige uma instituição teatral.

Assim como o “El Galpón”, também o “Teatro Circular” buscou oferecer um programa de formação para seus artistas cênicos e passariam pelo seu corpo docente personalidades das artes cênicas locais como o diretor e tradutor Omar Grasso (Rosário de Santa Fé, Argentina, 1940-2001); o diretor, ator e professor Rubén Yáñez (Montevideú, Uruguai, 1929); o diretor, dramaturgo, ator e professor Jorge Curi (Montevideú, Uruguai, 1931); a bonequeira, atriz e diretora Rosita Baffico (Montevideú, Uruguai, 1912-1994), o diretor e professor Dervy Vilas (Montevideú, Uruguai, 1933); a dançarina e coreógrafa Mary Minetti (Uruguai, ?- 2002); a dançarina, coreógrafa, atriz e diretora Teresa Trujillo (Montevideú, Uruguai, 1937); o diretor, ator, professor e fonoaudiólogo Roberto Fontana (Montevideú, Uruguai, 1927); a dançarina, atriz, diretora e professora Graciela Figueroa (Montevideú, Uruguai, 1944); ou ainda a

diretora, atriz, maestrina e professora de piano Nelly Goitiño (Durazno, Uruguai, 1925)<sup>51</sup>. Hugo Rodas esclarece o funcionamento desta escola-teatro:

Era todo o dia. Totalmente diferente. A escola que nós temos aqui é um pouco como se fosse o meio entre a escola municipal e a minha, que eu freqüentava. Minha escola era totalmente diferente, mais parecida com o que fazem, hoje, em Amsterdã. Havia um cara que dava Interpretação, e que estava encarregado de um projeto, em um ano; o cara que dava dança, e estava encarregado de um projeto, em um ano; e o cara que trabalhava direção... e tínhamos aulas de voz, de isso, de outro, aula de esgrima, do que fosse. Havia dois caras mais que estavam encarregados de dois projetos.

Hugo Rodas, entrevista. 20, Abril. 2005.

A escola-teatro do “Teatro Circular” oferecia além das disciplinas de formação, um ambiente cultural onde o trânsito de saberes potencializava os objetivos da proposta de formação artística. Aluno de este fazer teatral com ênfase no palco circular (“que era o que eu mais gostava, por que aí você não representava, você tinha que atuar, tinha que ser mais natural, era outra coisa”), Hugo Rodas declara ter atuado em encenações de autores como Federico Garcia Lorca (Espanha, 1898-1936) e Jean Tardieu (França, 1903-1995); ou ainda em montagens de textos como “A cocina” e “Hablas de Jerusalém”, ambos de Arnold Wesker (Inglaterra, 1932), ou ainda “Recordando con ira”, de John Osborne (Inglaterra, 1929-1994).

Já dentre as montagens profissionais realizadas para o “Teatro Circular”, Hugo Rodas destaca sua participação em “El jardim de los Cerezos” (1967), de Anton Tchekov (Rússia, 1860-1904) e também “Lorenzaccio” (1968), de Alfred de Musset (França, 1810-1857). Em ambas montagens, Hugo indica ter sido dirigido pela sensibilidade artística de Omar Grasso<sup>52</sup> “uma pessoa muito carismática, era uma

---

<sup>51</sup> Trabalhos de referência desses artistas, com exceção de Mary Minneti e Graciela Figueroa, In CALERO, Jorge Pignataro ed CARBAJAL, Maria Rosa. *Diccionario del Teatro Uruguayo: I - Autores e directores 1940/2000*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 2001.



<sup>52</sup> O diretor Omar Héctor Grasso (Argentina, 1940-2001) radicou-se no Uruguai em 1960, vinculou-se ao “El Galpón” e se especializou na Escuela Municipal de Arte Dramático. Permaneceu no Uruguai até 1978, integrando o “Teatro Circular” e também realizando montagens para o “Teatro del Pueblo”, onde iniciou sua carreira. Estudou na França com Bernard Dort, Tânia Balachova, Jean Louis Barrault e Roger Planchón. Para trabalhos de referência no teatro uruguaio ver CALERO, Jorge Pignataro

peessoa que sabia juntar as pessoas”. No trecho da entrevista abaixo, Hugo rememora esse momento de sua formação:

Eu fiz durante três anos o Jardim das Cerejeiras de noite, e de tarde Chapeuzinho Vermelho. Durante três anos, todos os sábados e domingos! É disciplina pra caralho. No Jardim das Cerejeiras já não sabia o que fazer para que saísse bem; começamos a ler contos, começamos a fazer tudo lá, no último ano a gente se reunia mais cedo que nunca, porque já estávamos fartos. Então tínhamos que fazer exercícios, realmente, para poder ter o mesmo nível.

Hugo Rodas, entrevista 20, Abril, 2005.

Durante sua formação na escola-teatro do “Teatro Circular”, Hugo Rodas desenvolve pesquisas em linguagem cênica, como o seu primeiro projeto individual: “Ícaro” (1958). Trata-se de um trabalho que entrelaçava os elementos da dança e do teatro, e que resultou de uma investigação na qual Hugo utilizou uma escada portátil, de três metros, aberta - e com duas cordas esticadas ao meio na abertura. Além desses elementos, Hugo também trabalhava sua própria respiração, como elemento sonoro.

O foco da movimentação era chegar ao alto da escada; mas alcançar o último degrau equivalia conquistar uma cadeira elétrica. Hugo deveria então cair, de forma tal que seu corpo ficasse acomodado nas duas cordas. O trabalho foi desenvolvido em um ano; Hugo iniciou a pesquisa corporal de “Ícaro” a partir dos degraus mais baixos, indo aos poucos conquistando confiança, em seu treinamento pessoal, para a execução da queda em degraus mais altos. Já como aluno de Teresa Trujillo, desenvolve uma série de *happenings* muito bem humorados:

A gente fazia muita coisa com uma professora minha, a gente fez um *happening* com um som feito de verdade. Com Teresa Trujillo. Isso foi em 58, uma coisa assim. No meio do teatro, grávidas que tinham lingüiça e tudo e abriam a barriga e acabavam mostrando que era lingüiças. Gente que faziam xixi no palco e davam a hóstia; faziam numa lata o xixi e depois pegavam outra lata sem que ninguém percebesse, passavam pêssegos e as pessoas comiam. Umas comiam, outras não, mas era brutal. (ri) Era muita coisa. Esses hapennings pararam quando a gente tirou todas as cadeiras do Teatro Circular e fez uma pilha no meio da rua e chegou a botar fogo (ri)... Aí os donos do teatro vieram correndo “Não, as cadeiras não!...” deixaram a pilha, mas não as queimamos. Era uma loucura, a gente.

Hugo Rodas, entrevista 20, Abril, 2005

---

ed CARBAJAL, Maria Rosa. *Diccionario del Teatro Uruguayo: I - Autores e directores 1940/2000*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 2001.

Hugo Rodas ressalta como essa “atitude de assalto” inerente ao *happennig* já fazia parte dos procedimentos teatrais da sua juventude:

Esses conceitos performáticos eram brutais na época, e por isso que te digo que tudo é tão novo e tudo é tão velho. O difícil de ter uma idade é dizer “todo tempo foi melhor” ou dizer “já vi, não é novo”. É difícil isso, quando você tem idade, porque já viu. Por exemplo, esse trabalho que eu vi em 67 e 68, era um trabalho que o diretor e dois atores vinham, sentavam no chão e o diretor vinha e fazia um círculo de giz ao redor deles - e eles viviam tudo dentro desse círculo. Era realmente o círculo de giz caucasiano. Eles nasciam, tinham uma relação, tratá... tudo dentro do círculo e ao redor almofadas, sentadas, as pessoas. Era para 40 pessoas, dois círculos de almofadas. Maravilhoso. Está tudo feito. Tudo já foi feito.

Hugo Rodas, entrevista. 20, Abril, 2005.

Mas a crise geral do Uruguai dos anos setenta iria golpear duramente o teatro independente. Alguns dos grupos mais renomados (“Teatro Libre”, “Taller de Teatro”, “Teatro Moderno”, “Teatro Universitário”, “La Farsa”) vão desaparecer nos anos duros que também levam o elenco do “El Galpón” ao exílio. Enquanto grupos como os “La Máscara” e “El Tinglado” definham, os demais têm que adaptar seus repertórios a um tempo de censura e vigilância. Neste cenário político, o “Teatro Circular” desenvolve uma estratégia de seleção de repertório que permite ao grupo tanto ressoar as inquietudes do povo como representar um pólo de resistência frente à repressão do Estado, sem negligenciar em suas exigências estéticas e seu nível artístico.

Os abusos do poder são questionados em montagens como “Lorenzaccio” (1968); a filosofia do golpe de estado criticada em “Operación Masacre” (1973), texto de Rodolfo Walsh (Argentina, 1927). Paralelamente, montagens de textos de Bertolt Brecht reforçavam o papel político do “Teatro Circular”. Já em plena ditadura, e certamente alertado pela desfavorável repercussão internacional que alcançara a prisão de integrantes do grupo El Galpón e o exílio de boa parte dos seus artistas, o regime militar optou por moderar cautelosamente a pressão sobre o Teatro Circular. Mesmo assim, a Dirección Nacional de Inteligencia del Ministerio del Interior submete o Teatro Circular a uma minuciosa investigação, inclusive infiltrando agentes do Estado - que visitavam quase diariamente a sede do teatro, revisavam os programas, assistiam a alguns ensaios.

Toda essa pressão terminou por afastar muitos integrantes, a ponto de em um determinado momento a Assembléia e a mesa Diretiva da Instituição chegarem a somar

apenas sete pessoas. Mesmo assim, o público continuava a prestigiar o “Teatro Circular”. Diretores como Omar Grasso, Villanueva Cosse (Uruguai, 1933) e Jorge Curi vão continuar a preparar o terreno para o desempenho de outros artistas, que nos próximos anos vão se alterar na direção e encenação dos espetáculos. A difícil situação política do Uruguai é um dos fatores que leva Hugo Rodas a optar por deixar seu país natal.

#### **2.4. O dançarino -ator**

O mais importante do descobrimento de um trabalho, como esse que foi com Graciela, foi essa coisa de reconhecer que você estava num trabalho que era compreendido no Chile, em Buenos Aires, no Brasil, essencialmente latino. E que de repente você via esse mesmo trabalho realizado de uma maneira absolutamente diferente na Alemanha ou nos Estados Unidos. Com soluções totalmente diferentes e que tinha a ver com uma realidade que era a realidade que você tinha. Não é o mesmo ser norte-americano - e viver em Nova Iorque - que ser montevideano e viver em Montevidéu. Não é a mesma coisa. Não é a mesma realidade não pode ser nunca o mesmo resultado estético. Então, você tinha eliminado tudo que era adorno, não tinha mais luxo, você não tinha mais nada, você só tinha a realidade do cara que trabalha, do ator, do dançarino-ator.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril. 2005.

Vimos que ao longo da década de sessenta, em Montevidéu, Hugo Rodas participa do movimento do teatro independente uruguaio. Ator do grupo “Teatro Circular”, seu trabalho está fortemente alinhado à proposta do grupo que, inspirado nas pesquisas de Jerzy Grotowski (Polônia, 1933-1999), privilegia o corpo como o principal material da cena: “Por isso estávamos a um passo da dança; por que era um teatro que era um teatro físico, era um teatro que não tínhamos mais cenografia, a cenografia era o corpo”. No mesmo período, Hugo Rodas vai somar à bagagem de sua formação artística aulas de dança:

Eu fazia tudo o que podia com dança. Eu achava que o corpo todo tinha a ver com uma coisa. E eu estava fazendo folclore, também, ao mesmo tempo. Então me preparava, me preparava. Tinha um corpo. Eu disse para você, quando era criança queria ser dançarino, também. Eu nunca imaginei nenhuma arte separada. Eu não imagino o piano pratátápratátá. Neste sentido sou musical norte-americano. Sempre me imaginei fazendo tudo: cantando, tocando piano, dançando, interpretando. Isso é o que eu gosto.

Hugo Rodas, entrevista 20, Abril. 2005

Paralelamente a sua atividade teatral, Hugo Rodas participa, inicialmente, de um grupo montevideano de dança folclórica. Posteriormente, vai ter aulas de danças moderna e contemporânea com mestres como Elza Vallerino (Uruguai, ? - ?) ou Mary Minneti ( Uruguai, ? - 2002)<sup>53</sup>. Assim, em sua prática cotidiana de ator e dançarino, no período Hugo transita com liberdade por entre as duas artes, vivencia a diluição dessas fronteiras e finalmente opta por integrar o grupo independente de dança-teatro de Graciela Figueroa (Uruguai, 1944)<sup>54</sup>.

A pesquisadora Lúcia Romana<sup>55</sup> indica que o termo “teatro físico” (*physical theater*), só seria cunhado no início dos anos setenta, na Inglaterra, expressão referente a um determinado fazer teatral, alternativo e experimental, realizado por grupos ingleses a partir dos anos sessenta, segundo o qual “o corpo é colocado em destaque, em nome da reatralização do teatro”. Como traços característicos desse fazer artístico, a autora aponta para a liberdade na utilização de vocabulário físico, elementos visuais e texto dramático, inclusive liberando-se das fronteiras instituídas pela dança tradicional ou o texto no teatro convencional.

---

<sup>53</sup> Mary Minetti, ( ? - 2002). Foi aluna fundadora da Escola Bayerthal, onde teve a oportunidade de estudar com a bailarina expressionista alemã Dore Hoyer. No final da década de sessenta foi contratada pela Escuela Nacional de Danza y a la Escuela Municipal de Arte Dramático, em Montevideu e passou a integrar o grupo de dança de Graciela Figueroa. Formou mais de duas gerações de atores, bailarinos e professores, entre eles Hugo Rodas.



<sup>54</sup> A dançarina uruguaia Graciela Figueroa (Montevideu, 1944) começou a ter aulas de balé muito cedo, e já aos nove anos integrava o grupo “Dalica – Danza Libre de Câmara”, dirigido por Elza Vallarino, bailarina considerada introdutora da dança moderna no Uruguai. Graciela Figueroa é celebrada como uma importante personalidade da dança contemporânea no Rio de Janeiro e Hugo Rodas a tem como sua mais forte influência. Sobre Graciela Figueroa ver a dissertação da bailarina e pesquisadora Giselle de Carvalho Ruiz, apresentado na Universidade do Rio de Janeiro UNIRIO, referente ao Programa de Pós-Graduação em Teatro e linha de pesquisa Teatro e Performance do Centro de Letras e Artes. O estudo se propõe a revelar a trajetória da dançarina, coreógrafa professora Graciela Figueroa e seu trabalho junto ao Grupo Coringa (1977-1985), que provoca um forte impacto no Rio de Janeiro no final da década de setenta e ao longo da década de oitenta, lançando as bases para o boom surgido na dança contemporânea carioca a partir dos anos noventa. RUIZ, Giselle de Carvalho. *A dança de Graciela Figueroa junto ao Grupo Coringa (1977-1985): Propostas, Concepção, Coreografia*. Dissertação de mestrado, Uni-Rio, PPG Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2005.

<sup>55</sup> Sobre aspectos históricos inerentes ao teatro físico ver ROMANO, Lúcia. *Surgimento e institucionalização do Teatro Físico*. In ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2005. pp. 23 - 38

Em relação ao trabalho do ator, no teatro físico o intérprete tem uma participação diferenciada no processo de criação, transformando a utilização de seus recursos de expressão e sua relação com a personagem. No fazer teatral do teatro físico verifica-se também a ampliação do termo “texto”, que vai acrescentar a literatura dramática aspectos físicos visuais e espaciais da cena; essa dilatação do “texto” vai implicar numa participação diferenciada do dramaturgo no processo de criação do espetáculo que passaria junto ao diretor ou aos responsáveis pela função da direção, a comentar e/ ou anotar ações e movimentos.

Já em relação ao termo dança-teatro, Romano nos remete às pesquisas promovidas na primeira metade do século vinte por Rudolf von Laban<sup>56</sup> (Áustria, 1879 -1958), seus colaboradores Mary Wigman<sup>57</sup> (Alemanha, 1886 - 1973) e Kurt Jooss<sup>58</sup>



56

Rudolf von Laban foi dançarino, coreógrafo, teórico da dança e educador. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem da dança em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.



57

A bailarina, coreógrafa e professora de dança Mary Wigman foi uma das principais representantes da corrente da dança expressionista alemã. Aluna e colaboradora de Rudolf von Laban, Wigman era contrária à técnica convencional do balé clássico, de movimentos padronizados; para a artista, o mais importante eram as emoções do bailarino. Os movimentos da dança de Wigman, livres e improvisados transformavam-se em séries rítmicas e expressivas, acompanhadas em geral apenas de um instrumento de percussão.



58

Kurt Jooss foi dançarino, professor de dança e coreógrafo, aluno e colaborador de Rudolf von Laban e um dos mais importantes representantes da dança expressionista alemã.

(Alemanha, 1901 - 1979) e também a criadores contemporâneos como Pina Bausch (Alemanha, 1940). A proposta de Laban e de seus sucessores apontava para uma nova dramaturgia para o corpo do dançarino e, gradativamente, iria integrar dança e teatro, até então compreendidas como artes independentes.

Lúcia Romano<sup>59</sup> indica que, passada a segunda guerra, a dança-teatro alemã nega com firmeza os paradigmas do balé clássico, então fortemente instituídos, tomando para si propostas teatrais como as de Antonin Artaud (França, 1896 - 1948) ou Bertolt Brecht (Alemanha, 1898 - 1956), mas será na década de sessenta, nos Estados Unidos e sobretudo em Nova Iorque, que vai acontecer um importante intercâmbio entre as duas artes. A pesquisadora exemplifica esse momento de trocas e aproximações com as realizações da “Judson Groupe Dance Theatre” (coreógrafos organizados que entre 1962 e 1964 produzem danças extremamente inovadoras, apresentadas em concertos públicos); de Merce Cunningham (Estados Unidos, 1919) junto a não bailarinos, “em busca de movimentos próximos ao cotidiano”; ou ainda de Meredith Monk (Peru, 1942) com atores que cantavam e dançavam, “ao mesmo tempo em que o Judith Malina e o Living Theatre enfocavam a improvisação, o acaso e a presença corpórea nas apresentações do grupo”.

Ainda conforme Romano, o teatro físico e a dança-teatro aproximam-se notadamente em seus questionamentos sobre a forma como o corpo é utilizado, na instituição de estilos próprios que orientam suas escolhas formais e na característica de ambos serem formas híbridas - hibridismo aqui entendido conforme o conceito da autora, a saber um “processo particular de cruzamento por somatória, que inclui a ligação de partes diferentes”. O hibridismo, seja no teatro ou na dança, vai diluir a totalidade que cada uma dessas artes detinha quando separadas. Teatro físico e dança-teatro, contudo, diferem nas soluções cênicas que propõem para suas representações, no “o quê representar e como fazê-lo”;

Na operação de hibridação da Dança-Teatro, busca-se a autonomia da dança. A flecha da síntese pretendida parte da dança, apontando para o teatro, como se a primeira quisesse fagocitar o segundo. O processo do Teatro Físico é semelhante ao anterior, mas segue uma “direção de contágio” diferente, partindo do teatro para a dança. Na genealogia desse modo de fazer teatral, podem ser incluídas influências recíprocas

---

<sup>59</sup> Sobre aproximações entre o teatro físico e a dança-teatro ver ROMANO, Lúcia. *Semelhanças e diferenças entre teatro físico e dança-teatro*. In ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: Teatro Físico*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2005. pp. 39- 48

entre o teatro e a dança através do século XX, mas operando em nome de uma autonomia do teatro.<sup>60</sup>

No final dos anos sessenta, Hugo Rodas encontra-se em uma profunda crise frente à sua experiência de participar de uma companhia de teatro - “uma coisa que todos nós, quando temos uma companhia, vemos que acontece. É quase como a coisa matrimonial, mesmo; ou você tem uma base forte, economicamente preparada, ou...” . Após quase oito anos no “Teatro Circular”, o trabalho teatral que então desenvolvia se lhe apresenta esvaziado de motivação. Hugo carece de outras propostas, de novas motivações artísticas, de encontros que suscitem a possibilidade de uma nova etapa, novos horizontes profissionais :

Eu estava nesta crise, sabia que ia ficar sete anos mais como operário, fazendo meu trabalho lá dentro patatá... e esperando a crítica, e esperando resultado, e esperando, esperando... esperando o quê? Aí, de repente, você tem esse sentimento de revolução. Esperar o quê? Godot? Não, para mim, não. Só quando eu interpreto este desespero de estar esperando. Mas para minha vida não!

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril.2005

Em torno de seus 28 anos, Hugo Rodas vivia uma intensa busca por renovação e o encontro com Graciela Figueroa é o estopim da “revolução” pessoal que determinaria a súbita re-orientação no curso de sua carreira:

Para mim, revolução tem a ver com algo assim, na minha cabeça, não me importam as definições. Revolução para mim significa isso: câmbio violento ,é rápido. Não é pelo voto, não é democrático. Abre sua cabeça e pense o que quiser, mas revolução para mim tem esse significado. Vamos nos rebelar contra algo, há uma necessidade maior, que não é política e é política, a verdadeira. Então, porra, nesse momento estava absolutamente farto de tudo, porque já vinha de uma maturidade de toda essa vida louquíssima, muito louca, o final dos anos cinquenta e a entrada dos anos sessenta.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril.2005

Hugo Rodas reencontra Graciela Figueroa em 1968, quando a dançarina retornava do Uruguai, após uma temporada de estudos em Nova Iorque. Conheciam-se desde o final da década de cinquenta, quando Graciela integrava o Danza Libre de Câmera - o grupo Dalica, coordenado por Elza Vallarino - pioneira da dança moderna no Uruguai e uma das primeiras professoras de dança de Hugo Rodas. Convidado por

---

<sup>60</sup> ROMANO, Lúcia. *Semelhanças e diferenças entre teatro físico e dança-teatro*. In ROMANO, Lúcia. O teatro do corpo manifesto: Teatro Físico, Editora Perspectiva, São Paulo, 2005. p. 42.

sua professora, a dançarina Mary Minneti (Uruguai, ? - 2004), Hugo assiste a um espetáculo de dança contemporânea no qual Graciela Figueroa apresentava uma criação coreográfica que alternava intensidades emocionais, movimentos rápidos e movimentos em câmera lenta. A identificação de Hugo Rodas com aquela proposta híbrida, que mesclava dança e teatro, foi imediata e Graciela Figueroa iria tornar-se sua mais declarada influência:

Bom, eu vou para o teatro, encontro minha professora e ela. Tinha uma coisa cotidiana, o espetáculo começa com uma pessoa caminhando, e caminha e acontece um desespero por caminhar, e começa a correr e corre, corre, corre, corre, corre... e corre e grita, e corre e grita, e corre e grita, e corre e grita e pá! E vem um grito, e faz um movimento de caratê para a platéia, e grita para a platéia AIÁAAAAA! Isso pra mim é teatro.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril.2005

Nos anos sessenta, Nova Iorque havia se constituído num pólo de renovação para onde convergiam criadores em dança de todo o mundo, em busca de formação e intercâmbio. Bolsista da Fundação Fullbright, em 1965 Graciela Figueroa havia ido estudar na “Juillard School of Music and Dance”, centro de referência pelo qual passaram artistas como Pina Bausch. A pesquisadora e dançarina Giselle de Carvalho Ruiz<sup>61</sup> indica que ao longo dessa temporada de estudos e aperfeiçoamento Graciela Figueroa integrou destacadas companhias norte-americanas de dança moderna e contemporânea, tais como a companhia de Lucas Hoving (bailarino da Companhia de José Limón, um dos fundadores da dança moderna nos Estados Unidos) ou a “Twyla Tharp Dance Company”, em sua primeira formação.

Em Nova Iorque, Graciela apresentou-se em espaços consagrados como Lincon Center, Metropolitan Museum, Brooklin Center, Brooklin Academy of Music, New York Center e também realizou sua dança em espaços alternativos como o Central Park, a Praça Washington Square Garden ou o teatro da New York University. Paralelamente, Graciela lecionava dança na Merce Cunningham School e no Connecticut College, duas das mais importantes instituições novaiorquinas de dança.

Ainda conforme o estudo de Giselle Ruiz, a dançarina e coreógrafa Twyla Tharp (Estados Unidos, 1941) trata-se de importante influência no trabalho de Graciela Figueroa. Twyla Tharp iniciou sua bem sucedida companhia de dança em 1965, quando

---

<sup>61</sup> RUIZ, Giselle de Carvalho. *Graciela Figueroa e sua dança*. In RUIZ, Giselle de Carvalho. *A dança de Graciela Figueroa junto ao Grupo Coringa (1977-1985): Propostas, Concepção, Coreografia*. Dissertação de mestrado, Uni-Rio, PPG Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2005. pp. 11-20.

convidou um grupo de bailarinos, entre eles Graciela, e formou a “Twyla Tharp Foundation”. Dentre as coreografias realizadas em seus primeiros anos de existência, a companhia destacou-se ao apresentar o inusitado “Dancing in the Streets”, coreografia criada para espalhar-se em galerias e escadarias de museus e ruas, o que na época era uma ousada concepção, no que se refere ao espaço cênico e à relação com o espectador. Para o filme “Hair” (1978), de Milos Forman, Twyla Tharp criou coreografias que foram consideradas antológicas pela crítica, nas quais o aspecto lúdico é acentuado, em movimentos acrobáticos e suingados. Em relação a esse trabalho de Twyla Tharp, Hugo Rodas estabelece uma genealogia na qual aponta a influência, mediada pela vivência com Graciela Figueroa, de Twyla Tharp em seu próprio fazer artístico:

Graciela voltou dos Estados Unidos, ela tinha feito a Juillard - o que significava que tinha trabalhado com aquele cara que era uma maravilha na época, um coreógrafo famoso, depois me lembro. Tinha trabalhado na Juillard e tinha trabalhado um ano com a Twyla Tharp, que era a revolução nos Estados Unidos. Foi antes de “Hair”; Eu me lembro que a Odete, quando viu “Hair” no cinema, a Odete lá da flauta, ela disse uma coisa assim: “Acabei de ver um filme que me lembrou totalmente do Pitú”. (ri) E eu fiquei orgulhoso, porque eu me dizia assim: “É meu avô! É a mãe da Graciela”. Mais jovem do que eu, ou tão jovem quanto eu; mais era uma das influência fortes em Graciela. Era umas das coisas que tinha passado material com o que Graciela se transformou em outra coisa, ela mesma; assim como Graciela me passou, a mim, um material que me transformou.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril.2005

De volta ao Uruguai, Graciela Figueroa vai tornar-se companheira de trabalho de Hugo Rodas e outros dançarinos, dando origem ao seu próprio grupo independente de teatro-dança. Possivelmente estimulados pelas utopias da década de sessenta (ou ainda levados por uma visão crítica da sociedade), esses artistas organizaram-se em uma comunidade-grupo-de-dança e deram vazão a um modo de produção cooperativo, em que o ser (e o cotidiano) e o fazer (o processo criativo) estavam interligados:

Aí eu comecei a trabalhar com ela, a me dedicar mesmo. E é essa coisa, quando eu digo dedicar, eu dedico. É dedicar tudo. “O que você quer, melancia? É melancia. O que você quer é roda? Roda. O que você quer, é pano? Pano. Cozinhar? Cozinhar. Dar aula? Dar aula”. Vivíamos desde às seis da manhã, nos levantávamos para fazer Ioga, todos juntos, depois vinha a cozinha, depois vinha a limpeza da cozinha, depois vinha a aula, depois vinha a preparação do almoço, depois do almoço, cada um com seu trabalho. E de noite ensaio. Então era uma coisa muito produtiva, porque conseguimos, por exemplo, que com nossas próprias aulas houvesse uma espécie de dinheiro para poder manter aquilo. Mas naquela época eu era quem ganhava mais dinheiro, que era cabeleireiro.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril.2005

Para Hugo Rodas, após a turbulência pessoal do período anterior, o convívio com Graciela foi um momento de colocar em ordem os pensamentos, “porque ela era alguém que não vinha com idéias novas, senão que ordenava o conhecimento”. O processo criativo do grupo, coordenado por Graciela Figueroa, partia de “discussões físicas” (usando a terminologia de Hugo Rodas), ou seja, uma pesquisa corporal sobre a temática do trabalho. No caso da pesquisa do trabalho “La Cárcere”, por exemplo, cuja temática era a prisão, cada dançarino pesquisou o tempo da prisão, buscando respostas físicas para questões sobre temporalidade (como é o tempo da prisão? Dilatado? Lento? Rápido?) ou espaço que se tem na prisão (qual o espaço de uma prisão? Um metro quadrado? Dois metros?). A partir da pesquisa individual de cada dançarino o trabalho ia consolidando-se ao longo dos ensaios e durante o convívio dos membros da comunidade-grupo-de-dança onde, não raro, gestos e movimentos eram localizados em ações cotidianas como cozinhar ou varrer.

O grupo de dança independente privilegiava em suas apresentações espaços não convencionais e a participação do público, uma inovação na época, no Uruguai. Apresentando-se na rua, contando com o corpo (eventualmente alguma iluminação), os atores-dançarinos eram responsáveis pela invenção do espaço e criação da atmosfera cênica, falando, cantando, dançando ou tocando instrumentos musicais, de tal forma que fosse possível ao espectador interagir facilmente com o trabalho.

Hugo Rodas indica que para a abertura do trabalho “La Cárcere”, apresentado com frequência na tradicional feira dominical da rua Tristan Navarro, em Montevideu, os dançarinos caminhavam em uma determinada direção, gradativamente acelerando o caminhar, até que um dos integrantes soltava um lascinate grito. A partir de então, todos se imobilizavam e, ao som de uma flauta tocada por um dos dançarinos-atores, iniciava-se o “La Cárcere”;

De noite, trabalhávamos, a música que trabalhávamos geralmente era percussão, que tinha muito a ver nossa música folclórica negra, o candombe. Então, usávamos muito instrumentos (como aqui também). Isso já era influência da música dentro do nosso trabalho, começávamos em frente da Universidade, com este trabalho que era sobre o cotidiano, que a gente chamava de ‘La Cárcere’. Começávamos só caminhando, começava a caminhar e caminhava metros. A gente começava a caminhar pela calçada, ia e voltava, ia e voltava. Em 100 metros, ia e voltava. 50 metros, ia e voltava. Isso ia reduzindo, até formar um palco. Até que o corpo delimitava o espaço. Aí as pessoas iam se fechando e reconhecendo que aquilo era um trabalho. A princípio ficavam passando... é fantástico, lembrar isso é fantástico... Até que as pessoas

reconheciam que ali estava acontecendo algo que criava um espaço. E aí a gente fazia todo o trabalho, todo, troca de roupa, tudo. Tudo tinha a ver com isso. Era muito identificável, muito identificável. Uma coisa que as pessoas gritavam e no final, quando a gente terminava, era uma festa de Dionísio mesmo... A gente terminava bebendo em uma festa que se a gente tivesse aberto uma igreja estaríamos ricos.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril. 2005

Em 1971, a situação política no Uruguai se agrava e Graciela aceita o convite do governo chileno para dirigir o Ballet Municipal de Santiago - e para trabalhar junto ao Ballet CONADAC, do Ministério da Cultura e à Escola de Dança da Universidade de Santiago. Hugo Rodas e outros dançarinos acompanham Graciela, mudando-se todos para o Chile, para dar continuidade ao trabalho que haviam iniciado em Montevideu:

A gente não tinha um espetáculo como a gente faz aqui. A gente tinha um trabalho que mostrava quando queria nos lugares aonde ia. É muito diferente, muito diferente. E com uma idéia clara de que você tinha uma linguagem de movimento e pensamento absolutamente compreensível para qualquer pessoa de um operário a um intelectual.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril.2005

Em seu estudo, Giselle Ruiz<sup>62</sup> indica que o grupo de dançarinos uruguaios de Graciela Figueroa, antes mesmo de irem para o Chile, já acumulavam importantes criações coreográficas que inclusive viriam a integrar o repertório do futuro grupo carioca Coringa (1977-1985). Do repertório daquele seu grupo de dança independente, Hugo Rodas rememora e destaca as coreografias “Passages” (ou “Las Passadas”, conforme o relato de Hugo); “Cambio de Roupas” ( ou “El Cambio”); e “45 movimientos”( “45”):

Propus uma vez um trabalho que se chamava “Las Passadas”. E era isso. Todos os atores inventavam a sua passada. De um lado para outro. Estava fazendo algo e alguém resolvia passar com uma toalha de mesa como se fosse uma mesa e passava como uma mesa, No outro lado passavam cachorros, no outro lado... Entendeu? ‘Las Passadas’, foi um trabalho bem divertido, que nos divertíamos como loucos e as pessoas também. ‘Las Pasadas’ era tudo, todo mundo também entendia o que era a passada. Entendeu? Era como... muita coisa.

---

<sup>62</sup> RUIZ, Giselle de Carvalho. *Coreografias de uma década*. In RUIZ, Giselle de Carvalho. A dança de Graciela Figueroa junto ao Grupo Coringa (1977-1985): Propostas, Concepção, Coreografia. Dissertação de mestrado, Uni-Rio, PPG Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2005. pp. 96-105.

[...] A coreografia era 'El Cambio'. Você dava a mão assim, aí o cara virava, quando você virava e você detinha a mão com o braço outra vez e o outro empurrava o braço outra vez e ficava o braço, cansado. E aí você saía e dava a volta por outro lado pum, E aí vai trocar a calça, e era uma cambalhota que dava junto com a outra, e quando levantávamos o outro estava com a calça do outro. Era mágico. Era um trabalho absolutamente...

Por exemplo, nós tínhamos uma coreografia em Chile que chegou a ser de 90 movimentos, ou 45, o famoso '45'. '45 movimentos' únicos. Decisivos, uma energia de caratê, de arte marcial, mesmo. De um ponto. E um dia estávamos mirando... Aí, alguém disse: olha tem um erro aí... volta para mirar. E quando voltou vimos os movimentos ao inverso... Os movimentos que iam voltavam. Isto se incorporou à coreografia, então de 45 passaram a ser 90.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril.2005

No Chile, Hugo Rodas e seus companheiros do grupo de dança trabalhavam como dançarino da companhia, optando por realizar suas apresentações em espaços públicos e não convencionais como museus, ruas ou igrejas. Além dessa atividade, Hugo também ministrava aulas de dança contemporânea, atividade que havia iniciado ainda em Montevideu onde já trabalhava elementos do teatro na dança:

Já dava aula de dança, corpo. Dança contemporânea. Comecei dando aula de corpo e dentro disso brincava com a coisa do teatro, com as diferentes informações que você tem. Cada um dava a sua aula. Mas era tudo com corpo mesmo e técnica de movimento. Que é a base do que hoje você pode chamar de contato e improvisação. A base de tudo. E aí, tínhamos esse trabalho paralelo, mas o grupo continuava trabalhando.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril. .2005

De volta do Chile, em 1974, Hugo Rodas recebe o convite e passa a tomar aulas de ginástica consciente com a colaboradora de Mary Wigman, a dançarina Inge Bayerthal, cujos cursos eram disputados pelos artistas cênicos de Montevideu. Esse contato com a mestra da ginástica consciente, para o ator-dançarino, foi outro importante marco em sua formação:

Ela tinha falado comigo, quando me viu trabalhar com Graciela, ela me chamou um dia. Para tomar um uísque, ela fazia essas coisas. Quando ela me chamou para tomar um uísque com ela, eu achei que era o maior dia da minha vida. O maior. Nada podia comparar-se - nem beijar a mão do papa. Nada podia comparar-se a haver sido convidado a tomar um uísque com Inge Bayerthal. E aí, melhor foi quando ela começou a tecer elogios a minha pessoa, sem parar. E ao trabalho que eu estava fazendo ao lado do trabalho de Graciela. Então, foi uma coisa de escolha mesmo assim, te digo sempre fui o escolhido. E aí me convidou para fazer aulas. Para ir às aulas. E eu disse que sim, que sempre tinha querido e

que não me tinha deixado por isso, por aquilo... E foi terrível, porque eu comecei com ela achando que eu já sabia uma porrada de coisas. E fiquei um mês para dar um passo. Um passo! Um passo. Antes de eu dar o passo ela me dizia “Não”. Eu sabia, ela havia lido minha cabeça antes de eu sair, a cabeça, tudo. Então eu sabia, essa coisa foi muito... essa qualidade de observação foi diferente, ela aumentou uma coisa de qualidade da percepção. Ela deu um acabamento a forma de sentir a coisa, muito, muito forte, muito forte.

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril. 2005

O Uruguai atravessa um momento de forte censura e repressão política. Pouco tempo após o retorno da longa temporada no Chile, o grupo de dança de Graciela Figueroa é convidado a apresentar-se no Brasil, no Festival de Inverno de Ouro Preto de 1975 - que durante vários anos foi um importante aglutinador de várias tendências artísticas. Integrante do grupo, Hugo Rodas participa do evento, um marco em sua vida pessoal e profissional, após o que não quer mais voltar a viver em meio a austeridade e repressão uruguaia. Hugo Rodas virá morar no Brasil; passará, primeiramente, por Salvador, na Bahia, onde dará aulas de dança e para posteriormente instalar-se definitivamente em Brasília, a jovem capital do país, então com quinze anos de existência. Sua mestra e parceira Graciela Figueroa também se muda para o Brasil; em Minas Gerais, trabalha como professora de dança, na Universidade de Uberlândia e como professora e coreógrafa do grupo “Transforma Centro de Dança Contemporânea”.

Para Hugo Rodas teatro e dança do período beneficiam-se de um saudável diálogo e intercâmbio entre seus criadores, que afinados em torno de um determinado “pensamento” desenvolviam realizações artísticas diversificadas, mas que apresentavam uma afinidade intrínseca:

Então havia uma coisa, uma corrente de pensamento que você encontrava trabalhos parecidos em diferentes espaços e o mais incrível com uma linguagem absolutamente diferente. Porque não era o mesmo o que pensava na Alemanha a Pina Baush, e no Uruguai a Graciela; a gente não sabia quem era Pina Baush quando estávamos trabalhando coisas que pareciam a Pina Baush. Eu, em Montevideu, estava fazendo coisas parecidas com o Peter Brook, e não tínhamos, não tinha nem nascido Peter Brook. Me criticaram no Rio com a peça “Senhora dos Afogados” dizendo que os panos eram uma cópia de Bob Wilson e eu durante minha vida não havia visto nem sequer um (...?) de Bob Wilson. É meio absurdo como isso passou a ser um poder, também. Para a crítica, para essa mediocridade. Eu pensava não temos mais trabalhos, o que temos é competição. A gente não percebe até que ponto o esporte domina tudo isso porque vivemos uma era da concorrência. Então brilha o primeiro, o segundo e o terceiro, os outros se fuderam. (cantarola) “brilha o primeiro, o segundo e o terceiro...os outros se fuderam...”(ri). Então todo mundo quer ser o primeiro, ninguém quer ser nonagéssimo,

ou vigéssimo, todo mundo quer ser o primeiro. E para ser, você fica assim; rodeado de orquídeas... Aí aparece Graciela Figueroa que era uma orquídea raríssima, e fez um trabalho que eu vi que era para o que eu tinha nascido (ri).

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril. 2005

A música eu fiquei um pouco separado até que voltei, com a companhia de teatro. Uns vinte anos depois e me reconciliei. Não nem tanto, mentira, uns dez anos. Mas nunca voltei a ter o condicionamento. Tem todo um condicionamento. Agora eu sinto que esse condicionamento é muito forte para mim, por exemplo; eu dirijo muito como se eu dirigisse uma orquestra. Às vezes eu sinto que não dirijo pessoas, eu dirijo instrumentos e quando ele não responde como instrumento, eu me irrita. Por que sinto que o instrumento ou resiste, ou não quer, sabe? Prefiro passar a vida inteira provocando, mas às vezes você também quer conseguir a coisa como você quer que seja, como você imagina. Orientar ao máximo até conseguir o que você quer.

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril, 2005.

### 3. DIREÇÃO DE ATORES

Nos capítulos 1 e 2 apresentamos dados biográficos de Hugo Rodas, inerentes à sua formação pessoal e artística, por meio dos quais nos aproximamos de seu singular modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante de sua vida e de sua trajetória artística. Neste capítulo 3, vamos nos aproximar de seu fazer teatral propriamente falando. Em um primeiro momento, localizamos o fazer teatral de Hugo Rodas no âmbito da atividade da encenação. Em um segundo momento, analisamos uma dimensão operacional de sua poética cênica, observada ao longo do processo criativo de “O Inspetor Geral” (2006); a Direção de Atores. Cabe ressaltar que este estudo aborda a tarefa analisada na perspectiva do diretor Hugo Rodas sendo, portanto, parcial.

#### 3.1. Encenação e Encenador

Tem que ter uma orientação. Porque senão cai em um caos que é uma anarquia sem condução, sem valor estético que me permita olhar aquilo como algo que me quer dizer alguma coisa. Então eu acho que tem que ter uma... não unidade, tem que ter uma clareza: “O quê estou fazendo?”; “De quê estou falando?”; “O que quero transmitir?” E não qualquer coisa. Improvisar é uma coisa; ensaiar, e fazer um espetáculo, e trabalhar patatápatatá... é outra. Totalmente diferente, para mim. Eu já me comprometi com outra coisa. Quando eu olho uma improvisação que eu gosto é porque a pessoa já tem compreendido, dentro de si, todas essas outras coisas e pode fazer um juízo rápido, acerca de cada coisa que se faz a cada momento.

Hugo Rodas, entrevista, 20, Abril, 2005.

No trecho acima, Hugo Rodas é explícito ao indicar o princípio de organização que rege seu trabalho de realização de um espetáculo teatral. Trata-se aqui da compreensão do encenador face sua tarefa da encenação, que pode ser entendida como a atividade de organizar, em determinados tempo e espaço, os materiais cênicos que tornam evidente a obra teatral.

Segundo Jean-Jacques Roubine<sup>63</sup>, o processo que desemboca no desenvolvimento da arte da encenação e no surgimento da figura do encenador acontece partir do final do século dezenove, na Europa, impulsionado principalmente por dois

---

<sup>63</sup> ROUBINE, Jean- Jacques. *O nascimento do teatro moderno*. In ROUBINE, Jean- Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998. pp. 19 - 44.

fatores: a revolução técnica da cena, que significou para o teatro o surgimento da iluminação elétrica; e a intensa difusão de teorias, práticas e pesquisas do período, com sua conseqüente repercussão no teatro europeu. Fronteiras do gosto vão sendo diluídas e o fazer teatral deixa de estar contido em uma determinada tradição. Público e homens de teatro vão liberar-se das amarras a respeito de estilos, em um movimento de ampliação teatral no qual se inscrevem a atividade da encenação e o surgimento do encenador. Essa mudança no modo de se fazer teatro inaugura o teatro moderno.

Conforme Patrice Pavis <sup>64</sup>, a arte da encenação em sua formulação inicial propõe a obra cênica como uma totalidade que ultrapassa a soma de seus elementos. Para alcançar essa exigência totalizante “a encenação proclama a subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador”. No cumprimento dessa função, cabe ao encenador tarefas de atribuição de sentido, colocação no espaço, conciliação de materiais, em um modo de fazer teatro onde “o encenador tem por missão decidir o vínculo entre os diversos elementos cênicos o que evidentemente influi de maneira determinante na produção de sentido global”. Citada por Pavis, a definição de Jacques Copeau para a atividade da encenação, reflete nosso ponto de partida para abordar a direção de atores de Hugo Rodas:

Por encenação entendemos o desenho de uma ação dramática. É o conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios; é a totalidade do espetáculo cênico, que emana de um pensamento único, que o concebe, rege e harmoniza. O encenador inventa e faz reinar entre os personagens aquele vínculo secreto e invisível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência das relações em cuja ausência o drama, mesmo que interpretado por excelentes atores, perde a melhor parte de sua expressão <sup>65</sup>.

A definição de Copeau nos interessa na medida em que tanto apresenta a relação entre encenador e ator para a potencialização da arte dramática como enfatiza um lugar de destaque para o ator dentre os demais elementos que integram o todo cênico. Cabendo ao encenador decidir sobre o vínculo que o ator realiza com os demais elementos do espetáculo, esse aparentemente óbvio papel central do ator na encenação é claramente adotado como responsabilidade da tarefa da encenação. O encenador como mentor, regente e criador da harmonia e coerência do espetáculo está definitivamente

---

<sup>64</sup> PAVIS. Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999. p. 123.

<sup>65</sup> Idem.

vinculado à expressão do ator, materializada nas ações físicas<sup>66</sup> que o ator realiza e ao fascínio que sua presença viva em cena exerce.

Ao encenador corresponde também, direta ou indiretamente, a tarefa de desenvolver ou orientar a capacidade operativa do ator, na medida em que o ator deve ser capaz de realizar sua arte conforme um determinado estilo de encenação. Segundo Roubine<sup>67</sup>, o advento da arte da encenação impulsionou favoravelmente a renovação da arte do ator, resultando tanto nas teorias de representação sistematizadas por encenadores e teóricos ao longo do século vinte, como nas pesquisas e explorações de inúmeras outras possibilidades teatrais amplamente verificáveis nos diferentes modos de se fazer teatros do nosso início de século vinte e um.

Vamos nos aproximar do encenador Hugo Rodas buscando lembrar sua formação pessoal e artística<sup>68</sup>. Ao fazê-lo, vamos agora imaginar um modo de encenar tal que tenha a justiça como pressuposto estético; possa valer-se de recursos de diferentes tradições, como por exemplos, a arte de Margarita Xirgú, o fazer teatral ilusionista, a *commedia dell'arte*, o circo ou o teatro independente; utilize-se de teorias teatrais como as de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski ou Bertolt Brecht, para citar algumas; ou ainda que dialogue com o a dança de Graciela Figueroa, que por sua vez dialoga com as pesquisas de Merce Cunningham e Twyla Thrap e com práticas da dança dita pós-moderna americana.

Diante desse modo de encenar do qual começamos a nos aproximar, agora, observando um determinado processo criativo, inicialmente percebemos o privilégio do ator como elemento principal da encenação; e ainda que o encenador com ele estabelece uma intensa inter-relação de experimentação de seus recursos expressivos. E se na experimentação do ator há mesmo uma considerável ênfase no desenho de máscaras, vozes, gestos e movimentos, por outro lado esse fazer teatral trabalha o texto literário como um material que o encenador vai livremente transformando ao longo do processo de criação do todo cênico, submetendo-o e ao espírito da obra que vai se construindo orientada por seu ideal de arte.

Àquela maneira de lidar com ator e texto, some-se um modo de explorar o espaço cênico tal que, se é flexível às imposições do palco italiano ditadas pelo contexto da produção teatral ocidental, por outro lado não se furta e mesmo procura a

---

<sup>66</sup> Por ação física ou ações físicas compreenda-se ao longo dessa seção sempre ações físicas e vocais.

<sup>67</sup> ROUBINE, Jean- Jacques. *As metamorfoses do Ator*. In *A Linguagem da Encenação Teatral*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998, pp. 169 - 205.

<sup>68</sup> Conforme vimos nos capítulos 1 e 2 deste estudo.

organização dos elementos da encenação em um espaço inventado para fazer viver o mundo específico da criação. Esse espaço pode mesmo assumir múltiplas formas; o formato palco italiano é apenas mais um dos recursos de que dispõe para distribuir o seu mundo inventado. Neste espaço de representação, o encenador subverte a noção do ilusionismo, que tão comumente se atribui ao fazer teatral, exibindo os próprios mecanismos da teatralidade que o produz.

Vamos agora nos dedicar a estudar mais especificamente a relação que o encenador estabelece com seus atores, a partir da análise de seu próprio desempenho em uma das tarefas da encenação: a Direção de Ator, também chamada Direção de Atores.

### 3.2. Direção de Atores

“Mas é que você tem que entender uma coisa: meu processo de criação é livre, porque eu sou livre. Eu não penso no processo de criação antes de estar com eles. Eu não gosto de pensar antes. Na minha casa eu posso ter trezentas e trinta e duas mil idéias, porque você é acossado por idéias o dia inteiro, mas o meu processo acontece somente lá. É somente lá. Por isso que eu acho tão importante esse trabalho com o ator. Por isso que eu acho tão importante, é onde você obtém a diferença, entre trabalhos e trabalhos”.

Hugo Rodas, entrevista, 18, Maio. 2005

Ao exprimir-se dessa maneira, Hugo Rodas evidencia claramente duas características de seu modo de encenar: sua disponibilidade para com a experimentação e a importância que atribui ao seu trabalho com os atores. Com efeito, o artista não partiu para o processo criativo munido de conceitos “a priori”, e verificamos que a experiência artística estabelecida entre diretor<sup>69</sup> e atores constituiu o núcleo em torno do qual o encenador desenvolveu o processo criativo de “O Inspetor Geral”. Essa constatação da pesquisa, corroborada pela declaração acima do encenador, permite sugerir mesmo que a direção de atores seja o cerne da poética cênica de Hugo Rodas. Partindo para o processo criativo isento de um modelo a priori estabelecido e munido da

---

<sup>69</sup> A direção de ator, segundo Patrice Pavis, é a função pela qual o encenador “guia e aconselha seus atores, desde os primeiros ensaios até os ajustes feitos durante a apresentação pública do espetáculo”, No dia-a-dia das práticas teatrais verifica-se, entretanto, uma utilização indiscriminada do termo diretor/direção como sinônimo de encenador/encenação. Nosso entendimento é que a tarefa da encenação é mais ampla e que a direção de atores trata-se de uma das funções da encenação. Assim, no âmbito deste estudo vamos considerar o termo diretor ou direção de atores especificamente no que se refere ao trabalho realizado na interação Hugo Rodas/atores. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999. pp. 97–8.

necessidade de ordenação da cena, o pressuposto básico de sua encenação é a própria elaboração que se dará a partir do contato do diretor com um elemento privilegiado: O ator.

Participando de seus ensaios, como atriz ou pesquisadora, o que sempre pareceu existir na direção de atores de Hugo Rodas é uma espécie de mecanismo de provocação da expressividade do ator, um modo de operar tal que provoca e interroga, age sobre inércia e resposta, busca e submete resistências, as suas próprias inclusive. Longe de uma aparente anarquia que sua declaração pode eventualmente sugerir, sua atitude aproxima-se mais daquela que Luigi Pareyson<sup>70</sup> indica ao comentar sobre o modo de proceder do artista diante da matéria de sua arte:

Ciente do fato de que a liberdade obtida com a obediência é mais construtiva e fértil do que aquela obtida com a anarquia, o verdadeiro artista tem necessidade das resistências da matéria: longe de evitá-las ou de eludi-las, ele as busca e deseja porque somente alicerçando-se nelas alcança a criação, e prefere a matéria recalcitrante àquela fácil, porque quanto mais árduo é o obstáculo tanto mais alta será sua vitória, e quanto mais vinculante é o limite tanto mais vasta será a possibilidade.

Essa liberdade da qual nos falava Hugo era precisamente o espaço de criação instaurado no contato de fato com seus atores, onde o diretor operava a partir de sistemáticas evocações e manuseios de seus desempenhos e gradativas aproximações do universo ficcional do texto submetido ao seu universo imaginário. Nesse lugar de intersecção entre trabalho do ator e trabalho da direção, não engessado por uma idéia anterior ou um conceito a priori (que consideramos o espaço da liberdade criadora sobre a qual esclarece Pareyson), no intuito de compreender seus procedimentos dedicamos um pouco mais, orientados pela percepção inicial daquela atmosfera “provocativa”.

O verbo provocar, do latim *prō-vōcō*, em seu sentido original significa chamar para fora, intimar a sair, mandar vir, uma vez que o prefixo *prō* contamina da ação de tornar público a invocação ou súplica implícitas no radical *vōcō*. Já interrogar, do latim *inter-rōgō*, significa interrogar mesmo, no sentido de inquirir, ou ainda intentar uma ação contra, um movimento em direção oposta. Interrogar constrói-se pelo acréscimo da preposição *inter* (entre, no meio de) com *rogātiō*, que significa pergunta, pedido, súplica, solicitação, ou o rogo mesmo.

É inerente ao ato da provocação querer suscitar um movimento rumo ao exterior. O ato da provocação age sobre o repouso ou inércia, estimulando um movimento de

---

<sup>70</sup> PAREYSON, Luigi. *A matéria artística*. PAREYSON, Luigi In Os problemas da estética. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001. p.164

dentro para fora. Já o ato da interrogação visa o diálogo, o movimento de intenções que inter-relaciona pergunta e resposta, causa e efeito. A provocação pode ser considerada também como um método da interrogação. Quando quero conhecer algo faço uma pergunta, um movimento de dentro para fora de mim na direção de alguém, tal que “prō-võcō” uma resposta, um movimento de dentro para fora de alguém em minha direção. Provocar e interrogar são dinâmicas complementares ou ainda fases de uma mesma dinâmica: enquanto a provocação evoca o movimento de dentro para fora, a interrogação evoca e relaciona os movimentos evocados, provocação agindo com ênfase na explicitação, interrogação agindo com ênfase na relação entre matérias explicitadas.

Na inter-relação diretor-ator está implícito o diálogo entre artista e a matéria<sup>71</sup> viva de sua arte. O encenador, responsável pela realização estética e organizacional do espetáculo, em um determinado momento confronta-se com o ator o sujeito que, capaz de realizar as tarefas da atuação, situa-se no cerne do acontecimento cênico. Para o encenador, inaugurar a tarefa da direção de atores, agir como diretor de atores implica em estabelecer a relação artista/matéria de arte que Pareyson<sup>72</sup> esclarece como sendo um ato de adoção, a saber,

[...] um ato que enquanto constitui a matéria, liberando-lhe as possibilidades formativas, sabe interpretá-la na sua natureza autônoma e característica. Este ato de adoção é, em primeiro lugar, um verdadeiro e próprio diálogo do artista com sua matéria, no qual o artista deve saber interrogar a matéria para poder dominá-la e a matéria só se rende a quem soube respeitá-la.

Em “O Inspetor Geral”, foi possível verificar que o diálogo entre direção de atores (diretor) e sua matéria de arte (os atores) inaugurado no ato de adoção era realizado por intermédio de um modo de operar complexo, que agia sobre o trabalho do ator ora com ênfase em sua capacidade operativa ora com ênfase em seu modo operativo. Convencionamos chamar essas duas intrincadas instâncias de seu modo de operar como procedimento ora de provocação (ou de provocação, mais simplesmente) e procedimento ora de interrogação (ou de interrogação).

Por procedimento de provocação, compreendemos aquelas operações cuja ênfase recaía no estímulo da capacidade de expressão dramática do ator, o termo expressão entendido “como uma exteriorização, uma evidenciação do sentido profundo ou de

---

<sup>71</sup> Por matéria da arte entendemos conforme Pareyson “os materiais físicos de que se servem os artistas, vistos na sua constituição natural, no seu uso comum e sua destinação artística”. PAREYSON, Luigi. *A matéria artística*. In , Luigi Os problemas da estética. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001. p. 159.

<sup>72</sup> PAREYSON, Luigi. *A matéria artística*. In , Luigi Os problemas da estética. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001. p. 164.

elementos ocultos, logo, como um movimento do interior para o exterior”<sup>73</sup>. Evidenciar significando tornar visível, o procedimento de provocação estimulava a capacidade do ator de realizar determinadas ações físicas<sup>74</sup>, que podemos convencionar chamar matéria artística da direção de atores.

Por procedimento de interrogação entendemos aquelas operações que observamos agir com ênfase no modo operativo do ator, que incidia sobre a maneira como ele realizava determinadas ações físicas, ou seja, que de algum modo trãns-formavam (do latim trãns, ir além de, para o outro lado de), modificavam a matéria artística explicitada.

Em outras palavras, enquanto operações de provocação estimulavam a expressão dos atores, operações de interrogação alternadas, consecutivas ou simultâneas aos atos provocativos manejavam essa matéria artística visando sua evidenciação na cena de um determinado modo. De fato, esses procedimentos que distinguimos estavam de tal forma imbricados, corroborando-se, contrapondo-se e complementam-se um ao outro, que na prática tornava-se mesmo impossível separá-los. No entanto, para uma melhor análise do processo criativo vamos estudá-los de modo isolado e mais detalhadamente.

### **3.2.1. Procedimento de Provocação**

O procedimento de provocação dos atores operava no sentido de fazer emergir matéria artística (ações físicas) a partir de estímulos que agiam tanto sobre a capacidade operativa do ator (ou sua capacidade técnica) como sobre a subjetividade do ator (o seu universo interior, sua imaginação criadora). Essas dimensões do trabalho do ator sobre as quais incidiam a abordagem provocativa, a nosso ver, aproximavam-se do que Constantin Stanislavski denominou “plano exterior” e “plano interior” do trabalho do ator. Esses planos “exterior” e “interior” são respectivamente os aspectos visíveis do trabalho do ator (sua atuação, seu corpo) e os aspectos imateriais do trabalho do ator (universo interior, imaginação criadora). Em relação a esses mesmos aspectos do trabalho do ator sistematizados por Stanislavski, Luís Otávio Burnier adota a nomenclatura “dimensão física ou mecânica” e “dimensão interior”<sup>75</sup> proposta por Eugênio Barba e observando que não são aspectos isolados do trabalho do ator. Com

---

<sup>73</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999. p.154.

<sup>75</sup> BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator. Da técnica à representação*. Ed. Unicamp, Campinas, 2001. p. 18

efeito, e pode parecer óbvio, mas de fato corpo e universo interior do ator concorrem necessariamente de modo concomitante em seu trabalho, uma vez que constituem indissociavelmente sua pessoa. A partir de então adotaremos a nomenclatura “dimensão física ou mecânica” e “dimensão interior”.

Avançando na observação do procedimento de provocação, era interessante perceber o modo de produção dos estímulos de Hugo Rodas. Se essas provocações dirigiam-se à dimensão física ou à dimensão interior do trabalho do ator, sempre guiadas pela intenção de fomentar a expressividade implícita no ato de provocar, por outro lado operavam com métodos distintos. Neste momento foi importante considerar, conforme apontava Burnier<sup>76</sup>, que se “essas dimensões interior e física ou mecânica não podem ter uma existência isolada, pois constituem uma unidade” por outro lado “[...] possuem naturezas diferentes e podem ser trabalhadas separadamente e de distinta maneira”.

O princípio permitiu compreender que a intenção provocativa de Hugo Rodas alternava-se em estímulos que privilegiavam em suas operações naturezas diferentes do trabalho do ator. Enquanto o estímulo que vamos chamar estímulo técnico, evocava a dimensão física ou mecânica do trabalho do ator, com ênfase no desenvolvimento de habilidades, o estímulo que vamos chamar estímulo subjetivo privilegiava a dimensão interior do trabalho do ator.

Dessa maneira, na observação do processo criativo pudemos distinguir como estímulos técnicos aqueles voltados para o desenvolvimento prático da dimensão física do trabalho do ator. Em outras palavras, tratava-se da aplicação de exercícios físicos, inerentes ao método de treinamento de ator que Hugo Rodas desenvolveu na interação com diferentes tradições cênicas, ao longo de sua trajetória artística<sup>77</sup>. E como estímulos subjetivos foi possível distinguir aqueles que operavam fornecendo elementos voltados para a dimensão interior do trabalho do ator. Esses estímulos se realizavam preferencialmente na transmissão de saberes implícita em seus comentários, anedotas, observações e admoestações.

---

<sup>76</sup> Idem. p. 19.

<sup>77</sup> Localizável nos exercícios que aplica em seus atores, seu método pessoal de treinamento de atores todavia não se encontra sistematizado. O Capítulo II apresenta contextos do teatro e dança que se referem à formação artística de Hugo Rodas, antes de sua chegada no Brasil, momento privilegiado do seu desenvolvimento artístico e muito provavelmente o momento onde esse método de trabalho torna-se mais consistente.

### 3.2.2. Procedimento de Interrogação

Foi possível observar que emergia do procedimento de provocação um conjunto de expressões do ator (que convencionamos chamar matéria artística) com o qual Hugo Rodas estabelecia uma relação de manejo, operando no sentido de aproximá-la e submetê-la. Fazendo uma analogia, de certo modo o diretor solicitava aos atores a “afinação” de seus “instrumentos” pedindo que agisse sobre os elementos constituintes das ações físicas<sup>78</sup> de determinado modo, visando organicidade e precisão da forma. Não se tratava mais de provocar a expressividade dos atores, concretizada na matéria artística explicitada, mas de manejar essas ações físicas com vias a um determinado modo de evidenciação.

A qualidade da organicidade como nos apresenta Burnier<sup>79</sup> trata-se da capacidade que a ação física apresenta de criar uma impressão de fluência perceptível em seus espectadores. Precisão, por sua vez, é o termo utilizado no teatro “para indicar exatidão, justeza, rigor e perfeição” da ação<sup>80</sup>.

Burnier entende ainda como ação física “a menor partícula viva do texto do ator”, compreendendo como texto do ator “[...] o conjunto de mensagens ou de informações que ele e somente ele pode transmitir”, distinguindo claramente o texto do ator do texto do autor da obra dramática. Burnier insiste neste ponto: “De fato, nos casos das montagens teatrais feitas a partir de textos dramáticos, a arte do ator não está em o que ele diz, mas em como ele diz”, residindo a poesia do ator precisamente,

[...] em como ele faz, modela, articula dá forma às suas intenções, a seus impulsos interiores, ou ainda, em como esses impulsos e intenções tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em ações físicas, em informação (racional, perceptiva ou estética).<sup>81</sup>

Se a poesia do ator reside no como ele faz, era interessante perceber que o procedimento de interrogação observado agia junto ao modo operativo da poesia do

---

<sup>78</sup> A partir de sua pesquisa e das teorias de Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski, Étienne Decroux, Zeami e Rudolf Laban, Burnier apresenta como elementos constituintes da ação física e vocal do ator a intenção, o élan, o impulso, o movimento, e o ritmo. BURNIER. Luís Otávio. *A arte de ator. Da técnica à representação*. Ed. Unicamp, Campinas, 2001. pp. 39 - 47.

<sup>79</sup> BURNIER. Luís Otávio. *A arte de ator. Da técnica à representação*. Ed. Unicamp, Campinas, 2001. pp. 52-54.

<sup>80</sup> Voltamos aqui ao aspecto ético estético da justiça de Hugo Rodas. Precisão como exatidão e justeza nos remete ao contexto familiar do capítulo 1 deste estudo, aonde vimos que a justiça é um valor pessoal dos Giustos e do próprio Hugo. Em seu fazer artístico, este valor apreendido na infância se ressalta em seu reconhecido rigor da exigência.

<sup>81</sup> BURNIER. Luís Otávio. *A arte de ator. Da técnica à representação*. Ed. Unicamp, Campinas, 2001.p.35.

ator; mais precisamente, Hugo Rodas agia no “como” o ator fazia determinada ação física, adotando, refutando ou modelando esse fazer ao ideal de desempenho implícito em sua exigência. De certa maneira tratava-se de submeter poesia do ator à poética do diretor, poética aqui compreendida conforme propõe Pareyson :

Uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; [...] A atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte. Embora em linha de princípio todas as poéticas sejam equivalentes, uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética adere ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e por isso, se opera aquela eficácia.

Neste sentido, era interessante observar em “O Inspetor Geral” que o procedimento de interrogação operava visando mesmo à eficácia da matéria artística em traduzir gosto e ideal de arte de Hugo Rodas modelado, por sua vez, pelas exigências do próprio contexto criativo. O procedimento, ao instituir normas de desempenho e convocar o ator a ajustar sua própria expressão, se por um lado explicitava o confronto do diretor com a resistência da matéria artística e a maneira como ele a submetia à sua vontade, por outro lado também explicitava a própria vontade da obra de vir a ser.

Esse fenômeno do surgimento da obra evidenciava-se nas decisões que Hugo Rodas ia estabelecendo para a cena, a partir de um mecanismo de seleção de possibilidades onde cada adoção instituíva vínculos; por exemplo, a seleção entre possíveis modos de organização dos grupos de personagens; entre modos de ser das personagens e das ações físicas; entre possibilidades de objetos, etc. Inventava-se assim uma coerência interna na obra, que podemos chamar mesmo de vida interna da obra, que convidava tanto diretor como ator a em seu interesse agir e por ela se orientar rumo a um momento posterior.

Na construção desse vínculo, a dinâmica de respostas do ator ao procedimento de interrogação tem papel preponderante no fazer teatral de Hugo Rodas. A esse respeito o encenador indica que cada invenção tem suas necessidades, escolhas e caminhos, que surgem mesmo da interação entre diretor e ator, citando como exemplos as produções “Adubo, ou a sutil arte de escoar pelo ralo” (2004) e “O Rinoceronte” (2003):

São dois espetáculos totalmente diferentes. Adubo eu cheguei para só polir o espetáculo; para limpar, para dizer isto está mal, isto está bem,

tem que ficar mais comédia, menos comédia, vamos unir todos os textos com este pedaço, vamos ser mais divertidos, menos... Enfim, outra estória. É como se te entregassem uma roupa e você termina de fazer ela, dá uma “estética”, organiza tudo. Que foi maravilhoso, porque eu senti que não estava contaminado do processo! Que eu não estava contaminado, que eu não tinha nenhuma defesa para nenhuma cena, para nenhum processo, para nada. Eu poderia cortar, tirar, limpar, trocar as cores de cada cena segundo o meu bem querer em relação ao que estava mirando. Então foi muito interessante isto de “ah, esta cena me custou uma fortuna, não vou tirar nem morto”. Não! Tira! Não serve! Esse tempo não serve, esse enfoque não serve, isto está muito literal. Foi maravilhoso. Eu me senti com uma liberdade absoluta também. [...] O Rinoceronte já é um trabalho absolutamente coreografado, do começo ao fim, todo mundo sabe onde põe o pé, a mão, o dedo, qual é o tom. Outro tipo de direção, sem também haver frustrado o ator. Eles todos se suplantaram, eles todos aprenderam o trabalho, eles todos foram em cima da coreografia, e aperfeiçoaram ela, e agregaram coisas. Quer dizer, isto é autonomia, autonomia sobre o que foi entregue: autonomia para manejar o material.

Hugo Rodas, entrevista, 18, Maio. 2005

Em “O Inspetor Geral”, verificou-se que o procedimento de interrogação incidia junto ao modo operativo dos atores como vimos, mas agindo principalmente por intermédio de variações de métodos de transmissão de diretivas (indicação, direção comandada e mostração) listados por Pavis como recorrentes na tarefa da direção de atores<sup>82</sup>.

O método da indicação trata-se de transmissão de diretivas aos atores sobre aspectos do desempenho observados pela direção. Entretanto observamos que é recorrente no modo de dirigir atores de Hugo Rodas a transmissão de diretivas durante o desempenho do ator, aproximando-se assim do método da direção comandada. Ao método simples de transmissão de diretivas para o desempenho vamos convencionar chamar de indicação verbal; já ao método de transmissão de diretiva durante o desempenho, que remete mesmo a uma “regência” do desempenho do ator, vamos convencionar chamar regência de desempenho. As operações de regência assumiam ênfases variadas, tais como uma regência de desempenho com ênfase na modelagem (ou mais simplesmente regência de modelagem), quando agia na modelagem da forma da ação física, por exemplo; uma regência de deslocamento, quando agia sobre a trajetória do ator, regência de ritmo, etc.

O método da mostração, por sua vez, operava pela imitação do diretor tanto do desempenho do ator, como do desempenho desejado. A imitação de Hugo Rodas trata-

---

<sup>82</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999. p. 99.

se também de uma reação psico-física quase inevitável do ator que de fato ele é, diante da provocação exercida pelas personagens e pelo convite ao jogo cênico:

Eu sempre faço tudo, é um problema de ator, talvez, que eu tenho comigo mesmo. Mas eu sempre fiz todos os personagens. Todos! é impossível não fazer, são reações vitais. Isto é o que parece que me dá uma união psicológica ao trabalho. Sentir este trabalho de reações conjuntas, de como as reações, para mim, é o que cria o jogo. Então eu faço todos.

Hugo Rodas, entrevista, 18, Maio. 2005

A habilidade da mostração de Hugo resulta de uma técnica aprimorada desde a infância<sup>83</sup>, inerente ao seu método de trabalho de ator. A utilização da técnica da imitação evidenciava-se igualmente como uma modalidade pessoal e original de transmissão de conhecimentos e saberes práticos. Neste sentido, é o próprio artista quem melhor esclarece sua técnica da “imitação da essência”:

A imitação - quando você a leva ao nível de conhecimento - você não imita pelo exterior, você fica com o humor das coisas. Que é uma coisa muito boa, porque ajuda as outras. Quando você imita a essência. Por exemplo, eu sinto que quando eu imito, eu imito bem, imito uma coisa interior. [pega nos músculos da face] Eu posso mover minha musculatura facial para uma mini-performance técnica; agora eu consigo, e isso é o conhecimento. Criar a máscara e depois chegar à essência; mas isso, depois de muitos exercícios. Sempre foi mais fácil fazer da outra forma, ir à essência, para não errar; aí, a musculatura não erra. Sabe, é a única maneira de mentir bem. Por exemplo, porque eu mentia mal [quando criança]? Primeiro, por que falava de cor, a partir da memória - daí sempre esquecia e contava a verdade; e a verdade era mais divertida que tudo. Então contava, participa para todo mundo, tudo. Eu participei sempre, para todo mundo, tudo o que acontecia comigo.

Hugo Rodas, entrevista. 20, Abril. 2005.

Sendo Hugo Rodas um ator virtuoso e versátil, quando integrava suas habilidades de atuação ao seu modo de direção de atores observamos que aquelas curtas performances funcionavam mesmo como breves suspensões do confronto diretor e matéria de sua arte. Ao interrogar os atores como o ator que é, Hugo abdicava momentaneamente da tarefa de submissão da poesia dos atores, diluindo resistências ao submeter sua poesia de ator à necessidade do processo criativo. O método de mostração observado em “O Inspetor Geral”, que vamos convencionar chamar imitação técnica, com efeito, oferecia parâmetros concretos que dialogavam com o modo pessoal dos atores de operar o desempenho desejável.

---

<sup>83</sup> Como vimos no capítulo 1.

Vimos até então que a adoção da matéria na direção de atores de Hugo Rodas em “O Inspetor Geral” operava basicamente por imbricados procedimentos de provocação e de interrogação, que buscamos anteriormente analisar. Distinguimos como procedimento de provocação aquele que, operando a partir de estímulos técnicos e subjetivos, agia junto à capacidade operativa do ator com vias a uma extrinsecção de ações físicas, constituindo assim um conjunto de expressões dramáticas que convencionamos chamar matéria artística da direção.

Distinguimos como procedimento de interrogação aquele que, operando pelos métodos da indicação verbal, regência de desempenho e imitação técnica, agia junto ao modo operativo do ator, com vias a submissão do desempenho à poética da direção. A interrogação culminava na matéria artística transformada, ou seja, em ações físicas de tal forma modeladas que explicitavam a obra mesmo da tarefa da direção de atores.

O quadro a seguir sintetiza essa análise dos procedimentos:

Quadro 1

Procedimento	Ênfase	Métodos	Efetivação	Aquisição
Provocação	Capacidade do ator	Estímulos técnicos (dimensão mecânica)	Aplicação de técnica pessoal	Matéria Artística
		Estímulos subjetivos (dimensão interior)	Transmissão de Saberes	
Interrogação	Desempenho do ator	Indicação verbal	Transmissão de diretivas	Matéria Artística Transformada
		Regência de Desempenho	Comandos durante o desempenho	
		Imitação técnica	Parâmetro da essência do desempenho	

### 3.3. Modo Operativo

Vamos começar a entender que podemos procurar dentro de nós esses elementos do ator maravilhoso que somos, e não as repetições que encontram os outros ou as imagens que inundam a cabeça com soluções que já foram feitas e não procuradas por mim, dentro de mim. Certo?

Hugo Rodas, orientações aos atores. 16, Maio. 2006

A direção de atores envolve tarefas de condução e aconselhamento do ator e o quadro anterior apenas ilustra de modo estático procedimentos e operações complexas observadas durante o processo criativo. Entretanto, para aproximar nossa compreensão da invenção da cena de Hugo Rodas não é suficiente analisar os procedimentos por intermédio dos quais ele operava, mas também o próprio modo como eles eram operados. Como o diretor aconselhava e motivava os atores? Como potencializava o trabalho do ator? Como sugeria e criava partituras físicas? A maneira com a qual Hugo Rodas utiliza esses procedimentos no processo criativo de “O Inspetor Geral” será mais bem compreendida se estudarmos o contexto do manejo desses conteúdos imateriais e materiais: ou seja, o momento do ensaio.

Os ensaios aconteciam no Teatro Helena Barcellos do Complexo de Artes da UnB, muito eventualmente acontecendo em outra sala do edifício, diante de situações episódicas, como por exemplo, falta de luz. O espaço em si trata-se de uma sala multiuso, em formato quadrangular, com dois níveis; a área do quadrado no primeiro plano circundada por um perímetro quadrado do mezanino do segundo plano. Cadeiras e arquibancadas são móveis, o que permite a utilização do espaço em diferentes ocupações. Os recursos técnicos oferecidos pelo Departamento de Artes Cênicas (enxoval de luz, praticáveis, módulos de cenografia, figurinos, por exemplo) são ainda bastante limitados e, em sua prática cotidiana de montagens para o teatro universitário, o encenador Hugo Rodas tem adotado essas limitações e transformado esses mesmos limites em possibilidades artísticas.

Com efeito, é possível verificar que, de uma forma geral, diante uma verificada limitação da matéria de arte, a atitude criadora de Hugo Rodas é de adoção da própria limitação como uma propriedade artística da matéria de arte. A solução da encenação de “Navalha na Carne” (2006)<sup>84</sup> pode exemplificar essa “adoção integrativa” de que falamos.

Para a encenação, Hugo Rodas deparou-se com um elenco cujo desempenho explicitava a prevalência da incomunicabilidade dos intérpretes. Adotada e teatralizada por mecanismos da encenação (três tecidos vermelhos fixados no chão como “caminhos” dispostos em um espaço de atuação no formato de semi-arena) e

---

<sup>84</sup> Navalha na Carne (2006), adaptação do texto de Plínio Marcos, espetáculo resultante da disciplina Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral do 1º semestre 2006, apresentado no 1º semestre 2006 no Teatro Helena Barcellos. O problema do encenador residia em que os atores, por questões de afinidade pessoal e artística, no entendimento de Hugo não logravam estabelecer entre si a violência do jogo dramático adotado para o processo criativo.

procedimentos da direção de atores (potencializando a explicitação daquele modo do desempenho) a incomunicabilidade, transformada em vínculo dos elementos, torna-se ponto de tensão implícito e vida interna do espetáculo. O contexto da produção, no que se refere à poética de Hugo Rodas, trata-se a nosso ver de uma sempre bem-vinda provocação exercida pelos materiais da encenação sobre sua habilidade de encenar.

Os ensaios de “O Inspetor Geral” assumiram em sua fase inicial um formato próximo a “laboratórios” que, de certo modo, visavam neutralizar procedimentos cênicos introjetados e maximizar a capacidade operativa dos atores. Neste momento do processo criativo o encenador Hugo Rodas estabelecia aproximações com o universo da obra, testava a matéria literária e, como diretor de atores, experimentava e exercitava as habilidades do elenco. Propostas eram testadas; soluções iam sendo desenvolvidas a partir do diálogo da encenação com os materiais da cena; fragmentos de jogos cênicos iam sendo elencados. Operava-se uma intensa experimentação das primeiras cenas, uma característica recorrente do seu modo de encenar.<sup>85</sup> Esse esforço de trabalho, de certa forma buscava superar resistências iniciais do contexto de produção, potencializar a utilização dos recursos de encenação e construir as bases do edifício cênico a partir do desempenho dos atores.

Criadas as bases do todo cênico, mesmo que ainda sem molduras definitivas para a encenação, esses encontros assumiam o formato de ensaio - considerando o termo ensaio no sentido espanhol “ensayo” (tentativa), que conforme Pavis<sup>86</sup> “traduz melhor a idéia de experimentação e de tateio antes da adoção da solução definitiva” e, a nosso ver, vem de encontro ao espírito dos ensaios observados. Em relação ao método dos ensaios, é interessante observar que o trabalho de aprendizagem do texto e jogo cênico dos atores era freqüentemente realizado sem a presença de Hugo Rodas, por sua solicitação ou iniciativa dos atores. De certa forma, enquanto os atores treinavam em outro espaço a repetição do texto e jogos cênicos trabalhados no ensaio anterior, durante o próximo ensaio com o diretor essa matéria artística seria novamente transformada.

Para nos aproximar de seu modo de proceder junto aos atores vejamos inicialmente o resultado de um jogo cênico. Em um momento, ainda no início do processo criativo, Hugo Rodas testou a aproximação do argumento de Gogol ao

---

<sup>85</sup> De uma forma geral, observa-se que em seu teatro universitário Hugo Rodas concentra boa parte de seus esforços em desenvolver a capacidade operativa do elenco; em orientar atores e modelar ações físicas; em estabelecer normas operativas para os atores que resultarão nos vínculos e desempenho evidenciados no espetáculo.

<sup>86</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999.p.129.

universo de “um circo russo”<sup>87</sup>, composto por personagens grotescos e não-realistas. A orientação da direção era que os atores deveriam permanecer em cena o tempo inteiro, integrando um coro que realizaria todas as ações da cena, quando não estivessem desempenhando personagens. Como provocação para esse experimento, o diretor havia solicitado aos atores que pesquisassem fantasias, adereços coloridos e instrumentos musicais de brinquedo. Em um ensaio, o esforço de trabalho da direção configurou-se no jogo cênico “O circo russo”, que a seguir descrevemos:

#### “O circo russo”

O espaço cênico é de uma semi-arena. Os atores estão vestidos com roupas coloridas e extravagantes. As posturas corporais são grotescas, sugerindo corpos deformados. Alguns trazem instrumentos musicais de brinquedo (gaitas, pianolas, violões). O grupo posiciona-se, alinhado, de frente para o público, no fundo da cena. Os atores estão imóveis. Começam a sambar exageradamente. Ficam imóveis. Executam instrumentos e vocalidades que simulam cuícas, apitos. Novamente imóveis. Repete-se a dinâmica samba/imobilidade/sons/imobilidade. Os atores sambando ocupam todo o espaço cênico. Ficam imóveis. Novamente a dinâmica sons/imobilidade/samba. O grupo faz uma fila dupla no canto direito do palco. Os atores formam pares. Cantam um *leitmotiv* que remete ao folclore russo: “Hei, hei!”. Dançando uma espécie de “quadrilha russa” contornam o espaço cênico. Fernando, o ator que interpreta o personagem Governador destaca-se do grupo e fala para todos. A cada réplica do Governador o coro reage de forma ruidosa com risos, grosserias ou aplausos. Atores do coro representam elementos do cenário, como palmeiras ou coqueiros.

A descrição anterior, um exemplo dos tantos jogos cênicos elaborados ao longo do processo criativo de “O Inspetor Geral”, se nos permite imaginar essa aquisição do trabalho da direção, entretanto, não esclarece sobre o modo de operação dos procedimentos que nele incidiram. Uma descrição de procedimentos no ato de sua adoção, a nosso ver, viabiliza a melhor compreensão do modo operativo do diretor. Assim, a seguir descreveremos e analisaremos procedimentos da direção de atores observados durante o ensaio posterior a realização do jogo cênico “O circo russo”.

### 3.3.1. Estudo descritivo de um ensaio

A descrição a seguir apresenta fragmentos de momentos consecutivos de um ensaio, numerados em uma ordem crescente que corresponde a uma linha de evolução dos acontecimentos. Essa distinção em momentos isolados objetiva ressaltar aspectos

---

<sup>87</sup> A orientação estética “um circo russo” possivelmente trata-se de uma auto-referência. O “circo russo” remete ao trabalho de co-direção realizado por Hugo Rodas e Antônio Abujamra que resultou no espetáculo “O que leva bofetadas” (2004), adaptação de Abujamra para o texto de Leonid Andreiev (Rússia, 1871-1919). Tratou-se, inclusive um dos textos sugeridos para a disciplina. Note-se que Hugo Rodas utiliza o mote como um estímulo inaugural, um exercício de aproximação com o universo da obra do também russo Nicolai Gogol.

diferenciados do modo operativo do diretor, revelados em cada fragmento do ensaio. A nosso ver, esses momentos descritos podem ser mesmo apreciados como amostras ou exemplos de unidades do desempenho de Hugo Rodas exercendo a função de diretor de atores em “O Inspetor Geral”. O ensaio, realizado no dia 16 de maio de 2006, foi registrado no diário de bordo do processo criativo.

Buscamos distinguir os procedimentos de provocação e interrogação conforme as ênfases verificadas e adotamos a seguinte legenda para as operações observadas: Estímulos Técnicos: **(ET)**; Estímulos Subjetivos: **(ES)**; Indicação Verbal: **(IV)**; Regência de Desempenho (modelagem, localização, etc.) **(RD)**; e Imitação Técnica: **(IT)**.

### **Momento 1**

O processo da provocação principia com a alegre atitude desafiadora do diretor, que emerge no teatro catalisando as atenções: “fantasiem-se rápido que *estoy loco* para acabar essa merda”<sup>88</sup>. O ator Hugo Rodas transborda no diretor Hugo Rodas, ao mesmo tempo em que o institui. Note-se que não se trata de exibicionismo fortuito ou pretensioso, mas de uma modalidade de inauguração do ato de adoção que privilegia a localização clara (exata, justa, *giusta*) das duas instâncias do processo criativo: diretor e ator, artista e matéria de sua arte. Sua informalidade não submete o rigor de sua postura profissional diante da matéria de sua arte e, tampouco, a exigência de uma recíproca atitude do ator diante da matéria de arte que representa o diretor.

Na presença do diretor, e a partir da interação com a sua vigorosa presença um novo tempo se instaura; é o tempo do trabalho artístico, trabalho no sentido de labor e com a urgência de vida (“*estoy loco para acabar...*”) que ensina a máxima “laboremos enquanto é dia”. De certa forma, esse “entrar em cena” da direção é já um manejo das predisposições íntimas dos atores. Neste confronto de cavalheiros, para o qual Hugo Rodas comparece munido de seu versátil arsenal de provocações, há um quase imediato reposicionamento interno no elenco, diante da nova ordem que se estabelece com a promessa, explícita na atitude do diretor, de uma sistemática investigação de sua capacidade operativa e modo de desempenho.

O diretor aprecia figurinos que vão sendo exibidos; aprova o figurino da Mulher do Governador<sup>89</sup> (personagem de Thais, figurino concebido pela atriz), mas pede que a

---

<sup>88</sup> Anotações no diário de bordo de observação do processo criativo.

<sup>89</sup> Anna Andreievna, no texto de Nicolai Gogol.

saia seja mais curta “para ficar Rosane Collor de Mello”; e também aprova os enfeites exibidos para o Governador<sup>90</sup> (personagem de Fernando, caracterização proposta pelo ator): “Está ótimo, parece um gorila”.

Note-se que a tarefa da caracterização das personagens (figurinos, adereços), neste processo criativo é delegada aos atores e compartilhada com a direção. No teatro universitário de Hugo Rodas percebe-se mesmo como recorrente a criação coletiva dos figurinos e caracterização das personagens, onde o diretor orienta a concepção, e tanto o diretor como o elenco pesquisam e/ou propõem materiais de seus acervos pessoais<sup>91</sup>. Trata-se de um procedimento que tanto maximiza o limite imposto pelo contexto da produção (escassez de figurinos) como provoca a imaginação criadora do ator no sentido da materialização do universo da personagem. Uma adoção, em última análise, das restrições do contexto de produção como matéria de sua arte<sup>92</sup>.

Momento 1 - Procedimento: Provocação (de ênfase subjetiva) operações: estímulos subjetivos

## Momento 2

Hugo Rodas inaugura o trabalho físico pedindo aos atores que se aqueçam: “Corram, se aqueçam, deixem de ser Paulo Autran!”. Seus comentários anedóticos, como já vimos alguns exemplos, são *em si* estímulos subjetivos; o exercício prático e a admoestação que se seguem são exemplos de estímulos técnicos e subjetivos.

(exercício)

(RD) Corram! Corram! Como se fossem personagens! Estão desesperados porque vai chegar o Inspetor Geral! Todo mundo, todo mundo! Corram como puderem. (ET) Congela! (pausa) Adiante, corram. Isso. Isso. Congela! Estão desesperados, correm e avisam para todo mundo: está chegando o Inspetor, está chegando o Inspetor! Corram. Congela! Congela! Congela!

(exigência ética)

(IV) Peguem os instrumentos... (ES) porque não pegaram os instrumentos? Nunca podem sair a trabalhar sem os instrumentos. Pegaram os instrumentos? (IV) Agora vamos fazer a seguinte improvisação para ter um outro começo como exercício. Ocupem todo o espaço. (ES) Não senhor! Não está em OBAC II! (IV) Ouçam.

---

<sup>90</sup> Anton Antonovitch, no texto de Nicolai Gogol

<sup>91</sup> Em “Assim que passarem cinco anos” (2003), Hugo Rodas adentrou o ensaio com uma caixa repleta de figurinos brancos, de seu acervo pessoal, para que o elenco escolhesse “como queiram...”. Em “Quem tem Medo de Virgínia Woolf” (2004), orientado pela direção pesquisamos figurinos e Hugo Rodas trouxe de seu acervo pessoal um belo vestido para a personagem Marta. Esses dois exemplos, por mim vivenciados, apenas ilustram o esmero e generosidade de Hugo Rodas para com o processo criativo.

<sup>92</sup> Outro procedimento também verificável no teatro universitário de Hugo Rodas, e característico mesmo do teatro universitário da UnB, trata-se de convidar professores e alunos de outras disciplinas para a realização voluntária, sob orientação do encenador, das tarefas de criação e execução musical, iluminação, cenografia, figurino e maquiagem, por exemplo.

Hugo Rodas valoriza sobremaneira o potencial de significação da ação física e não é sem sentido que o treinamento de seus atores privilegia a execução desses improvisos técnicos. Se nesta modalidade é possível exercitar a habilidade de desempenho do ator na situação proposta para a personagem, estimulando as dimensões interior e exterior do trabalho do ator, por outro lado o diretor desenvolve e testa no ator a habilidade de controlar as ações físicas que realiza. A partir da liberação de energias psico-físicas evocadas pelo comando de correr como se fossem personagens, o diretor passa a alternar comandos que exigem do ator tanto a concentração em sua atuação como o controle técnico de seu desempenho.

A técnica utilizada é a retenção pelo ator do impulso do movimento que realiza (“congela!”), evidenciando assim o desenho físico que o representa e contém. Esse movimento desenhado e suspenso requer do ator excelente controle do elemento central da ação, o impulso. A técnica opera junto à capacidade operativa da precisão do movimento do ator e a “fotografia” que dela resulta é também um recorrente mecanismo de evidenciação do encenador. O desenho da ação “congelada”, ao ser utilizado como recurso da cena, transforma-se em uma metáfora da encenação sobre a quebra do fluxo do tempo capturada em uma fotografia; o efeito catalisa a observação do espectador para ação física quase instantaneamente.

Na prática, trata-se de “sincopar” o tempo linear dos acontecimentos físicos explicitando uma seqüência ação/pausa/ação. O recurso tanto apreende e potencializa ação física “eternizada” por assim dizer no momento do instantâneo vivo, como o re-teatraliza. Assim explicitado, esse movimento congelado transforma-se na teatralização de momento absoluto, teatralidade explícita na tensão entre representação do movimento e efemeridade de sua eternidade. Em “O Rinoceronte (2003)”, por exemplo, o recurso de evidenciação é mesmo adotado como norma operativa do espetáculo e o trabalho com os atores realizou-se a partir de jogos sucessivos de tensões fotográficas. Com efeito, ao isolar o momento da ação física aplicando o recurso técnico que ele chama “fotografia”, Hugo Rodas cria em sua cena quadros efêmeros de um tempo absoluto que reclamam e atraem sua contemplação. A técnica pode ainda nos remeter ao fascínio que o cinema, desde a infância, exerce sobre o encenador, teatralizado nesses fotogramas vivos.

Note-se que a cobrança da introjeção da ética que rege o contrato de trabalho Hugo Rodas/elenco por vezes se faz explícita em admoestações que confirmam e restauram os vínculos estabelecidos - estímulos subjetivos que destacam a importância

atribuída pela direção ao aspecto disciplinar do trabalho do ator. O rigor com que essa *giusta* disciplina é exigida, verificado acima na avaliação tempestiva da atitude dos atores para com o trabalho e/ ou o grupo, de certa maneira trata-se da exata medida da disponibilidade de Hugo Rodas; do modo como se entrega às exigências do processo de criação: “Exijo de vocês por que amo vocês e meu amor é exigente”, dispararia para o elenco de “Os Demônios” (2007), esclarecendo sobre o rigor de suas exigências de desempenho durante o processo criativo da montagem<sup>93</sup>.

Momento 2 - Procedimento: Provocação (de ênfase técnica) Operações: estímulo subjetivo, estímulo técnico, regência de desempenho.

### Momento 3

O diretor propõe improvisos para experimentar outro início para o espetáculo. Neste momento sua orientação considera o aproveitamento dos elementos trabalhados no momento anterior - a “corrida desesperada dos personagens” - e adiciona novos elementos a serem realizados pelos atores. Trata-se da aproximação do diretor com sua matéria de arte, com vias uma realização orientada pela sua imaginação criadora, ou seja, submetida ao seu gosto e seu ideal de arte:

(proposta de improviso)

(ES) Agora vamos fazer a seguinte improvisação para ter outro começo como exercício. Ocupem todo o espaço daí, de repente, todos juntos, vão a fazer *sxluaummm!* E se concentram no meio. E vão a tocar uma marchinha. Tum, tum, tum, tum, tum... Uma coisa marcial, presidencial, de Palácio de Planalto, vocês arrumam, vocês inventam a musiquinha do Planalto. Certo? (IV) Avisam a todo mundo que viram o inspetor geral. De repente alguém pega um grito, “chegou!” a merda que for *sxluaummm!* Se concentrem lá no meio, certo? E comecem com a musiquinha, o que quiser, certo? Ok, *andiamo*.

(comandos durante o improviso)

(RD) Com essa musiquinha arma o quadro do poder. O governador fica no meio e respectivamente os ministros. (RD) Sambem! Sambem pequenininho, todo mundo! continuem tocando. Ok, Ok. Venham aqui, só estamos esquentando.

O ator inicia seu processo a partir das aproximações com o universo da obra que o diretor vai estimulando na realização de improvisos. A proposta *em si* dos improvisos constituem estímulos subjetivos, o improviso *em si* estímulos técnicos. O procedimento potencializa a matéria psico-física desperta no momento anterior, direcionando-a para uma criação artística inserida na situação do argumento. Note-se que a há uma inovação

---

<sup>93</sup> Relato da atriz Natássia Garcia, em minhas anotações sobre o processo criativo de “Os Demônios” (2007), uma co-direção de Hugo Rodas e Antônio Abujamra para a adaptação de Antônio Abujamra do romance homônimo de Dostoievski. A montagem estreou em Brasília (DF), em 11 de maio de 2007, no teatro do Centro Cultural Banco do Brasil. Entre 26 e 30 de março de 2007 acompanhei os ensaios da montagem.

no padrão do improviso estruturado proposto, ao longo da seqüência em que ele vai sendo executado, operada em comandos que ocorrem no ato mesmo do desempenho. São os comandos de regência de desempenho, operações de caráter interrogativo que constituem uma das mais observáveis características de seu modo de direção.

Esses comandos durante o desempenho estabelece um contato imediato, um espaço de criação entre execução e orientação do ator. Verifica-se que Hugo Rodas não se furtava a embrenhar-se pelos caminhos sugeridos pela atuação do atores, em uma exploração que re-modelava o direcionamento inicialmente proposto. Daí a solicitação da realização de ações físicas não previstas, como por exemplo, “armar o quadro do poder” ou “sambar”; tratava-se mesmo de selecionar e integrar possibilidades não sugeridas surgidas pela exploração dos atores, cujas potencialidades sugestionavam o encenador que então solicitava ao ator a tarefa de evidenciá-las. Essa disponibilidade em deixar vir a ser o processo criativo a partir de seus caminhos e possibilidades, inerente ao seu modo de dirigir, resulta na ampliação da capacidade operativa do ator, que há que se manter em estado de responder criativamente aos comandos da direção no ato do desempenho em vez de fixar-se ao padrão inicialmente proposto.

Neste momento do processo criativo é também interessante observar que o foco da direção está mesmo na experimentação das habilidades dos atores em situação de desempenho e na qualidade de suas realizações. Em mais uma analogia, é como se o elenco fosse uma variada “caixa de lápis de cor” que o artista experimenta, lápis a lápis, verificando qualidades, propriedades, quais combinações de cores estabelecer, conforme seu programa de arte. Os improvisos revelam-se “esboços” cênicos, onde os aspectos trabalhados tem ênfase na extrínsciação de matéria artística a partir do desempenho do ator em situação de improviso; é um momento preliminar, vinculado ao desenvolvimento da capacidade operativa de matéria artística, como o próprio Hugo esclarece no seu: “só estamos esquentando”.

Com efeito, verifica-se que o próximo improviso adota o trabalho realizado no improviso do momento e retoma o jogo cênico “O circo russo” realizado no ensaio anterior. Se por um lado a provocação exercida sobre os atores, manejada a partir de desse jogo de articulação de possibilidades vai assumindo um crescente e sistemático aumento da complexidade, tanto da demanda como da exigência,

(proposta do improviso)

(ES) Vamos supor que estamos com uma fantasia de circo por cima. Isso que fizemos até agora, o desfile do circo, cada um com seu personagem. Quando chegarem ao meio

do palco comecem a tirar as roupas da fantasia do circo e a gritar (IT) “O inspetor!” *Confusion!* “Confusão, confusão, confusão...” (risos) e de repente se arma “O quadro do poder”. (IV) “O quadro do poder” é este aqui: Governador (Fernando), Mulher do Governador (Thais) com a Filha do Governador atrás (Giovanna). Chefe dos Hospitais (Rebeca) não tem nada a ver com o poder. Empregados públicos deste lado e camponeses do outro. O Inspetor e o Criado não estão; o criado está caminhando com uma bolsa e quando abre a bolsa ele aparece. Ou seja, uma bolsa enorme... Tá? OK? Provamos?

por outro lado, o encenador já experimenta o manejo dessas realizações, em operações preliminares de composição da cena, a partir de tentativas de colocação dos atores nas possibilidades espaciais que ele vislumbra.

Momento 3 - Procedimento: Provocação (de ênfase técnica). Operações: estímulo subjetivo, estímulo técnico, imitação técnica

#### **Momento 4**

O diretor indica uma moldura geral para os modos de interpretação dos atores e orienta sobre o trabalho do ator, no que se refere aos aspectos internos e externos da construção da personagem. Hugo pede aos atores que esclareçam suas criações sempre no sentido de uma posterior extrinsecação em ações físicas. Sua abordagem induz o ator a realizar operações precisas de seleção de elementos para a criação da personagem, de tal modo que os atores devam ser capazes de explicitar, no desempenho e na caracterização proposta, a equivalência interna e externa de suas opções:

(orientação para a atriz Giovanna)

Hugo - (ES) O que é que mais gosta de fazer, a Filha [personagem Filha do Governador] Pegar nos outros, que peguem na bunda dela?... Do que é que gosta, a Filha? Do que ela não gosta?

Giovanna - Eu acho que ela gosta de comprar!

Hugo - (ES) Mas aí você propõem uma solução teatral que... O que você vai fazer? Cheia de bolsas, e tal?

Giovanna - É, uma carteira...

Hugo - (ES) Eu acho que, por exemplo, é um pensamento que não associa muito bem o que o personagem é... Por exemplo, se você me diz: “estou cheia de chocolates, pães, queijo, mortadela, e uma quantidade de coisas na bolsa”, porque ela é gorda como uma vaca e gosta de comer eu acredito. Todo o tempo é como se você andasse com um piquenique, entendeu? Com bolsa da Magrela [loja de roupas] , toda arrumada, mas lá dentro é só comida.

Agindo junto à dimensão interior do trabalho do ator, o diretor integra o cotidiano como matéria da provocação, em uma abordagem direta que busca sua eficácia na ampliação da compreensão da atriz sobre sua própria operação de seleção de adereços. Para a criação de “O Inspetor Geral” Hugo Rodas inventa um universo ficcional povoado de personagens grotescas que se comportam guiadas por desejos e pulsões interiores que o diretor reafirma na materialidade das representações dos atores.

Nessa transcrição de universo interior para a representação exterior um equivale ao outro, em um procedimento inerente à comédia.

O pressuposto é de que há uma lógica interna, que faz com que a personagem se comporte dentro dessa mesma estrutura lógica, teatralizada na dimensão física do trabalho do ator extensível a objetos e adereços. Para Hugo Rodas, a utilização de recursos como adereços e figurinos estão ligados a estreita necessidade desses elementos para a eficácia da personagem e a uma parcimoniosa seleção de elementos.

(orientação para o elenco)

(ES) Comecem a ter... Eu sou muito louco, mas eu sou muito lógico. É quase como a lógica de “O Rinoceronte”. Para mim tudo tem que ter uma lógica, não posso ter nada na mão, como ator, que não me sirva para algo. Que não sirva! Que eu possa dizer “estou com esta gravata porque é necessária, estou com essas tetas e com essa bunda porque é necessário” não porque me adorna...Mas porque me serve! E se começarem a entender isso, entender não “a fantasia” mas a necessidade desta estrutura, deste corpo, destas coisas, certo?

É tarefa do ator construir o propósito das ações físicas que realiza e o diretor trabalha a personagem a partir da vivência corporal do ator, localizando incoerência ou até ausência deste sentido profundo. Se por um lado o ator é levado a confrontar-se com sua própria criação e a buscar o propósito interior, o diretor foge da comodidade dos métodos convencionais, se for necessário para se deparar com o uma matéria artística original. No processo de criação de personagens não se trata de determinar a motivação interna do ator, mas estimular o elenco a construir essa lógica interior. A transmissão de saberes implícita em seus exemplos e orientações dá-se sempre no sentido de auxiliar o ator no desenvolvimento de um método pessoal de busca do sentido profundo das personagens, como vemos a seguir:

(Hugo organiza os atores em três grupos: grupo dos *campesinos*, grupo dos funcionários públicos e grupo do “poder”)

(orientação para os atores do grupo dos *campesinos*).

(ES) Só para dar-lhes uma idéia. Vocês sabem o Tchekov, quando fez “O Pedido de Casamento”, sabem como ele descobriu a comédia? Ele olhava sempre para aquela peça e dizia “que merda, que merda, que merda, não consigo...” Até que ele pensou que um campesino nunca usa sapatos; e que para uma pessoa nessas circunstâncias, o sapato, tem que molestar! Ele colocou o ator com o sapato menor nos pés e o ator começou a fazer as coisas mais inacreditáveis com os pés. Aquilo era uma situação real e absurda. Então é como brincar um pouco com isso, com essa posição, de repente. O sapato, a gravata, o cinto,... sim ou não, o que lhes sirvam, estou passando uma informação o resto é com *ustedes*.

(orientação para o grupo do poder e funcionários públicos)

(ES) O mesmo com vocês. Por exemplo, há uma espécie de fastio... Há uma espécie de “ah, que saco este gordo de merda” [o personagem Governador] e ao mesmo tempo uma preocupação enorme. Ao mesmo tempo em que vocês odeiam esse gordo de merda vocês necessitam do gordo de merda. E passar todo tempo nesse jogo.

No trabalho de criação de personagens conhecimentos transmitidos são tempestivamente traduzidos em ações físicas, na medida em que esses saberes práticos não se dirigem unicamente ao intelecto dos atores, mas à sua capacidade de transformar essa informação em matéria artística. A orientação é sempre no sentido do desempenho e o ator compreende, em sua própria vivência corporal, a transformação da motivação interior da personagem na atuação lógica de que fala o diretor.

A seguir é interessante perceber que, se por um lado o diretor exemplifica e testa os vínculos das dimensões interior e exterior das personagens; por outro lado o encenador persegue sua pesquisa de possibilidades para uma organização dos atores e invenção de uma lógica que seja o vínculo interior da obra: a lógica da corrupção, onde o pressuposto geral é que todos os personagens são corruptos. Note-se ainda que o diretor não organizou previamente nenhum dado para a orientação dos atores; tudo se dá no momento em que ressalta aos seus olhos necessidades e potencialidades do processo criativo. O ponto de partida para esse procedimento de provocação é seu universo imaginário, os saberes inerentes à sua trajetória pessoal e artística, analogias, aproximações do cotidiano, que ao produzirem estímulos subjetivos e técnicos, induzem o ator a uma produção original das situações solicitadas.

(proposta de ritmo para o grupo dos *campesinos*)

(IV) Agora por exemplo. Eles estão ali e vocês estão aqui. Os *campesinos* que dançam? Forró? Fiquem junto, um núcleo, não se separem. Como que é o forró?

(proposta de ritmo para o grupo dos funcionários públicos)

(IV) O mesmo. Os funcionários públicos, dançam roque?... Não, como se chama aquilo do programa de televisão? As gordas peitudas? Chacrete. Não, chacrete não dança assim. Esse oba-oba está bom.

(proposta de ritmo para o grupo do poder)

(IV) Aqui samba, carro alegórico. girem, girem, mostrem a bunda... Isso, mostrem esse corpo horrível.

(comandos durante o desempenho dos três grupos que dançam seus ritmos)

(RD) A Filha passa para frente, faz um solo de pernas abertas, macarena, macarena... Mãezinha e Paizinho, vamos lá, porta-bandeira... muito mais desenho, isto, mostra tua bunda! (ET) Congela! Congela ! Câmera lenta, se compõe. (ES) Quando digo se compõe e porque a figura inteira se compõe. Não é mão, depois braço, depois Joelho, depois pé. Vocês tem que aprender a ter uma técnica Tudo organicamente junto e lento. (RD) Funcionário público sempre sorri, com cara de idiota.

Indicações, estímulos e regência do desempenho dos atores convergem para a explicitação da materialidade corporal de personagens de um universo de corpos grotescos; por exemplo, a aprovação do oba-oba das chacretes “gordas peitudas”, o

estímulo ao ator exibir “o corpo horrível”, a indicação do sorriso idiota permanente para as personagens do grupo “funcionários públicos”.

Note-se que a organização dos grupos de personagens pelo encenador se dá a partir da ordenação, por afinidade, das motivações de corrupção de cada grupo de personagens. Na lógica da ordenação que vai inventando a cena, a corrupção dos personagens “*campesinos*”, é distinta da corrupção dos funcionários do poder (“funcionários públicos”) que é distinta da corrupção dos representantes do poder. A solução para a explicitação destas distinções no desempenho dos atores está na operação que se segue: a localização de um ritmo próprio para cada modalidade de corrupção, um pulsar coletivo no interior de cada grupo que vincula as personagens. Assim, a cada ritmo correspondendo sua expressão física; para cada grupo de corruptos corresponde uma dança.

No desempenho do ator verifica-se então a materialização de uma crítica do encenador sobre o discurso do belo corporal e hegemonia política, e a carnavalização desse mesmo discurso nesta espécie de realismo grotesco<sup>94</sup> que se vai explicitando. O diretor opera essa materialização a partir dessa analogia crítica que tece com manifestações populares brasileiras, distinguidas em três gêneros de danças/ritmos distintos que vão sendo executados: o forró, representando o universo dos personagens camponeses corruptos; as emissões da programação televisiva “popularesca” iconizada na dança das “chacretes” representando o universo dos funcionários corruptos; e o carnaval e o samba, festa da inversão representando a inversão da ética subjugada pela corrupção no seio da família Poder - a tríade corrupta dos personagens Governador, Mulher do Governador e Filha do Governador.

Momento 4 - Procedimento: Provocação (de ênfase subjetiva) operações: estímulo subjetivo, estímulo técnico, indicação verbal, regência do desempenho

## **Momento 5**

Preservada a tarefa do ator de criar a lógica interior de sua personagem, o ator deve também aprender adotar as formas e ações físicas que a direção vai inscrevendo

---

<sup>94</sup> O termo realismo grotesco tem sua construção com Mikhail Bakhtin em seu livro sobre a cultura popular da Idade Média e renascimento e é contextualizado pelo autor na obra de François Rabelais. Sobre o realismo grotesco e seus princípios positivos presentes na cultura popular ver BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*. Ed. Hucitec, Edunb. São Paulo-Brasília, 1999.

em seu corpo. Neste sentido, o diretor atua tanto estimulando essa criação interior como provocando a evidenciação desse sentido, que será re-teatralizado no desempenho do ator. É como se o ator, portador do sentido de sua personagem (explicitado em um desempenho eficaz e realizada sua poesia individual) tivesse agora como tarefa traduzir o sentido de sua personagem para a poética da cena de Hugo Rodas.

Os elementos para essa tradução que re-teatraliza o desempenho do ator são as ações, gestos e molduras que vão sendo gradualmente estabelecidas pela direção. Longe de diluir a eficácia do desempenho do ator, esse controle formal do gesto e movimento potencializa a evidenciação da criação dos atores e o fluir da poesia de suas personagens. Precisão e organicidade são elementos da ação física fundamentais nessa construção, e o diretor trabalha junto a capacidade operativa do ator por intermédio da aplicação das técnicas da “fotografia” (como já vimos) e da câmera lenta, como no exercício a seguir.

(proposta do exercício)

(IV) Cada um que se levante. Estou pedindo para que desde o chão, eu comece a fazer este trabalho, eu começo a ter, o nariz, a cabeça, o olho, a coluna, o pé que eu decido que vou trabalhar e ter para este personagem.

(comandos durante o desempenho)

(ET) Em câmera lenta, procurem. Até a perfeição. Estou pedindo um trabalho muscular. Sensível e muscular, não de memória. De equilíbrio. (ES) A câmera lenta é o caminho da segurança. (ET) Façam com a máscara também, com a cara que você vai compondo, à medida que tenho determinada bunda, determinada coluna, determinado pé... Cuidado. Vai construindo esta figura. Determinado joelho tem o peso em baixo. Os joelhos do personagem estão dobrados ou não? Sinta que isto é o seu trabalho... Quando vocês acharem que construíram vocês congelem, para eu ver. Não interpretem, só se preocupem com o trabalho. Não percam o trabalho. Quando estiverem assumidamente congelados falem o texto. Não quero que mudem nada.

Hugo Rodas exercita a capacidade operativa dos atores desta feita trabalhando com ênfase na organicidade da ação física partir de um outro recorrente recurso técnico: a “câmera lenta”. A técnica utilizada trata-se de ralentar o tempo de execução de um movimento, de modo tal que, preservando um ritmo contínuo, evite sua fragmentação e evidencie seu percurso. Com isso, o diretor desenvolve nos atores tanto a consciência do movimento como um todo integrado, como a capacidade de controlar o ritmo do movimento e de compreender os impulsos que levam os músculos a executarem um movimento integrado, fluído orgânico.

No exercício, a intenção formativa do ator estimula sua imaginação, de onde emerge a imagem da personagem, ou seja, o parâmetro formal de construção corporal; enquanto isso, a desaceleração do tempo, inerente a câmera lenta, cria um espaço entre

intenção e execução que permite ao ator observar seu próprio trabalho muscular de elaborar e modelar a forma desejada. O recurso técnico possibilita ao ator o desenvolvimento da capacidade de intervir na manutenção do ritmo que controla a integralidade do movimento.

Não se trata de imitar a forma indicada pela imaginação, mas de um rigoroso trabalho de percepção do caminho que a intenção de criar do ator, que podemos chamar fluxo de energia formadora, que percorre tensionando os músculos até a finalização da tarefa formativa. Neste sentido a orientação do trabalho destaca a possibilidade do recurso da câmera lenta de tornar consciente para o ator os mecanismos mecânicos que envolvem a tarefa da composição corpórea, oferecendo assim um campo seguro para uma pesquisa corporal com ênfase na precisão e organicidade da composição. Com efeito, para o diretor, e como ele mesmo ressalta; “a câmera lenta é o caminho da segurança”.

Momento 5 - Procedimento: Provocação (de ênfase técnica). Operações: estímulo subjetivo, estímulo técnico, indicação verbal, regência do desempenho

## **Momento 6**

A maior parte dos exercícios e improvisos realizados durante o processo criativo estão orientados para situações do argumento e resultam em considerável matéria artística que selecionada, organizada, modelada vão criando as bases do todo cênico que se busca elaborar. Nesse momento a necessidade do processo criativo recai na exigência de desempenho, e a ênfase da direção de atores volta-se para a interrogação da matéria artística. Vimos que o procedimento de interrogação pressupõe uma intensa e recíproca colaboração entre diretor e ator e parte da eficácia da direção de atores de Hugo Rodas pode ser atribuída ao modo pessoal como ele se expressava junto aos atores, ao modo como os solicitava, ao modo como os aconselhava.

O diretor expressava-se quase sempre se dirigindo ao conjunto dos atores, em uma atitude que privilegiava e mesmo exortava a dimensão coletiva do trabalho. Durante a execução do desempenho, sua orientação recaía ora sobre o conjunto dos atores ora sobre um desempenho específico, sobretudo nas operações de regência com vias a modelagem da forma ou movimentações, por exemplo.

Normalmente bem-humorado, Hugo Rodas é dono de um temperamento vigoroso, intenso e versátil em suas manifestações<sup>95</sup>, que iam de momentos de extremada doçura para com seus atores, a momentos de severidade e rigorosa exigência. De uma forma geral o procedimento de interrogação iniciava-se por intermédio de operações de indicação verbal e imitação técnica que apontavam o trabalho a ser realizado e/ou ofereciam uma gama generosa de indicações prévias para os atores. É interessante observar que ao longo de todo o processo criativo verificou-se mesmo a sistemática preocupação do diretor no sentido de que suas indicações e orientações fossem claras e perfeitamente compreensíveis para todo elenco.

(proposta do experimento)

(IV) Não sei com explicar-lhes, mas eu gostaria que tivesse um “movimento” todo o tempo. Depois que vocês sabem do Inspetor Geral, se vocês estavam (IT) assim, queria uma coisa que ficasse (IT) assim, uma espécie de incômodo, um tique, o tempo inteiro. Que tenha a qualidade que você [ator] tiver e seja quem você for [personagem], tem um tempo. Porque trocou o tempo! Entendem? (IV) Eu gosto muito do desfile, eu não tenho uma idéia certa, eu gosto daquilo do circo. É livre, é um lugar onde você pode estar de salto alto no desfile e ficar de trapezista. Bom, mas vamos estar agora dentro do “Palácio do Governador”. Então como vai ser isso? Por exemplo, como exercício, agora que estamos falando tudo isso.

(IV) Estamos dentro do Palácio do Governador. No cenário tem um painel do Athos Bulcão. Vai lá, Governador e a Mulher do Governador. [Os atores se posicionam] Ao lado ficam dois funcionários públicos [Os atores se posicionam]. Quais são aqueles que falam menos na primeira cena? Vão lá para segurar o painel do Athos Bulcão. [Os atores se posicionam] no centro, ao fundo da cena, existe um painel enorme com dois canos. Atrás do Governador e da Mulher, um metro atrás deles. Dois canos, entenderam? Com um pano lá em cima que cai, todo pintado com azulejos de Athos Bulcão, azul e branco, maravilhoso. Deste lado, temos o povo. Deste outro lado os empregados públicos. A filha, que é uma vaca, atrás deles, comendo. Vamos experimentar. Conforme o que falamos até agora, está todo mundo nervoso. “Athos Bulcão” também está nervoso. Olha os peitos maravilhosos de nervos. Os joelhos maravilhosos. Vamos supor que isto não para nunca. Digam a letra.

Observa-se aqui que a operação de imitação técnica é quase sempre utilizada quando a indicação verbal não se demonstra competente para abarcar a solicitação que o diretor realiza aos atores. Diante do parâmetro de desempenho evidenciado pela

---

<sup>95</sup> O site de relacionamentos [www.orkut.com](http://www.orkut.com) conta com milhares de redes de interesses, as comunidades virtuais, dentre elas a comunidade “O Hugo Rodas Já Berrou Comigo”, criada em 05 de janeiro de 2006, pelo ator brasileiro Christian Flavio. É o próprio autor da homenagem-molecagem quem explica o icônico título: “Essa é a página para o importante diretor uruguaio de teatro, que deu importante contribuição a nossa curta história teatral. De inegável talento mas de um temperamentinho!!!! Portanto escrevam, elogiem, falem, pois: O Hugo Rodas Já Berrou Comigo!” Faço parte da comunidade, mas para acessá-la, é precisa estar cadastrado no orkut ou ser convidado por algum amigo.

“imitação da essência”, desempenhada por Hugo Rodas, as alterações no ritmo do movimento demandadas (e que deve ser explicitadas na ação física do ator), deixa de ser uma abstração da direção, transformando-se em um exemplo físico eficaz para a compreensão do ator. Note-se ainda que o encenador não adota soluções definitivas para a encenação, embora sua imaginação criadora ofereça um quadro inicial detalhado, inclusive com uma organização espacial prévia que viabiliza a experimentação que se inaugura; um ponto de partida para o jogo cênico, em outras palavras.

Foi interessante perceber que a função da encenação de ordenar os elementos de certa maneira, e em um determinado tempo e lugar, justapunha-se à função da direção dos atores de orientar os atores com vias a essa colocação, de forma tal que Hugo Rodas operava tanto no específico (junto ao ator) como no geral (o ator inserido no contexto da cena como um todo) da obra cênica em vias de ser. Nesse modo de operar, as possibilidades que emergem ao longo do desempenho são apreendidas tanto a partir das sugestões das personagens, como a partir das sugestões que a cena como um todo evocava junto ao encenador. Esse momento da criação, como evidencia a seqüência a seguir, caracteriza-se por operações de regência e por constantes interrupções no desempenho.

(interrupção)

(IV) Vocês duas ponham o painel e deixem. Sabem aqueles pedestais que temos para sombrinhas de praia? Aqueles de piscina? Deixem o Athos Bulcão pendurado nisso. Vão para o fundo - você vai para cá, você pra lá - e peguem duas bandejas. Uma com coca-cola e a outra com salgadinhos. Ou com pizza. Uma vem com um montão de pizza e a outra vem com os refrescos. Enquanto estão falando, vocês servem para eles comida e bebida.

(comando durante o desempenho)

(RD) Você fique aí [A Filha do Governador] desesperada, não pode sair daí. Sirvam os mortos de fome. Para os ricos não; sirvam os pobres, os mortos de fome. Ataquem, ataquem, ataquem, aquela coisa faminta mesmo.

(interrupção)

Note-se que aos momentos de interrupção correspondem o contato com resistências impostas pela matéria artística da direção ou da encenação (os elementos da cena com exceção aos atores, podemos rapidamente convencionar) e ao modo como vão sendo submetidas pelo encenador. Exemplo:

1. A necessidade de deslocar as atrizes que “seguram” os cabos do painel imaginário Athos Bulcão emerge de uma possibilidade de movimentação vislumbrada durante o desempenho dos atores que o diretor se propõe a testar.
2. Para deslocar as atrizes é necessário que o painel tenha um suporte.
3. O encenador re-modela seu painel imaginário para a eficácia do deslocamento das atrizes.

Esse manejo com as resistências da matéria verifica-se no fazer e desfazer e refazer que os momentos de interrupção representam. Trata-se da dinâmica mesma da qual emerge o jogo cênico, que vai se instaurando a partir das possibilidades sugestionadas, adotadas ou refutadas pela direção durante o desempenho do ator. A série de operações a seguir exemplifica esse modo de interrogação observado:

(IV) Voltemos uma vez mais. Voltem por favor. A Filha do Governador se desespera querendo pegar a bebida. Não sai do lugar. Vamos fazer assim. Sirvam a comida escondido. Todo mundo come como vacas, escondido. Todo mundo pega as coca-cola escondido. Entenderam?

(interrupção)

(IV) no “ratazanas enormes...” [réplica] vêm servir a Filha. Você vai com a comida para um lado e a bebida para outra. A comida não acaba nunca. Voltemos uma vez mais.

(interrupção)

(IV) Agora vou fazer uma coreografia mais por exercício. Vocês já colocaram o painel do Athos Bulcão. Na marca que lhes falei vêm e servem cruzado, atrás da Filha. Uma vai para lá a outra para cá.

(comando durante o desempenho)

(RD) A menina [A Filha] se desespera querendo pegar a bebida. Não sai do lugar. Serviram. (ES) isso, vamos fazer assim, ela serve escondida. (RD) Todo mundo come como vacas, escondido. Sirvam escondido. Todo mundo pega as coca-cola escondido. Parou. Peguem e comam decentemente para o Governador. Vão servir a menina. A menina enlouquece, come e bebe, bebe e come. Come e bebe, bebe e come... vai girando... (ES) Não, Sabina [a atriz], fica lá. (RD) Agora quem não deu comida vai dar bebida, quem deu bebida vai dar comida. (ES) Para que vocês se dêem conta do difícil que é armar uma coisa como essa. Para que vejam o que podemos fazer. (RD) Continuem comendo! virem todo mundo! Fiquem comendo e bebendo decentemente para o Governador. Brinda com ele e você está comendo. (ET) Congela! (IV) Parem. Tem um arrotinho dele. (ES) Eu não estou marcando meu coração, estou só fazendo um exercício.

(ES) Entenderam como podemos ir fazendo coisas? Agora, o que me interessa é realmente conseguir um físico. Que eu não te veja, igual a você mesmo; que eu não veja a brincadeira de correr com o corpo que eu corro sempre, e sim que tenho um corpo! Entendem o que quero dizer? Começar a dominar a energia, a característica e o tempo que tem cada músculo.

(orientação para o grupo dos *campesinos*)

(IV) Voltem à imagem que tinham dos *campesinos*. Que cada um tinha.

(comandos durante o desempenho)

(IV) O peso no joelho, a cara assim. (ET) Congelem. (ES) Não quero! Quero caras! Quero caretas! Não quero essa cara de mondongo que tem cada um. Quero uma careta, uma máscara. (ET) Agora corram sem perder esse corpo, sem perder essa idade, sem perder essa energia. (RD) Não posso ter vinte anos quando quero comer, mas quero comer. Está vindo a comida. Comam.

(interrupção)

(ES) Não! Entenderam? Voltaram a ter doze anos e volta ser uma peça infantil. Não tem qualidade. Entendem o que falo? Não percam a qualidade. Os passos não são rápidos; como caminha um velho? (IV) Agora vão comer. (os atores realizam a ação física). (ES) Entenderam? É cada vez mais rico e cada vez mais fino, esse trabalho.

Momento 6 - Procedimento: Interrogação operações: estímulo subjetivo, estímulo técnico, indicação verbal, regência de desempenho e imitação técnica

## Momento 7

O ensaio se encerrava sempre com uma avaliação do trabalho realizado, trocas de experiências, esclarecimentos de dúvidas e orientações finais para o próximo encontro. O diretor comentava a matéria formada conquistada com o trabalho e aconselhava os atores, em um momento de *feedback* da direção que privilegiava operações de transmissão de saberes, práticas, conhecimentos. A atitude de Hugo Rodas no encerramento do trabalho do dia é de compartilhar com os atores a experiência vivenciada no processo criativo, indicando os caminhos vislumbrados pelo diretor para a abordagem do argumento de Gogol, para a composição das personagens, para a criação das cenas.

Observamos que diretor avaliava, comentava e orientava o trabalho individual de cada ator e do elenco, como um todo. Neste momento do processo criativo sua orientação era no sentido do aprimoramento da capacidade operativa dos atores, aconselhando-os na busca do desenvolvimento técnico tal que no processo criativo resulte em um estilização que se evidencie na cena e que seja mesmo seu vínculo interior. Nessas exortações, Hugo dirige-se ao elenco com uma atitude de confiança no trabalho realizado, *em si* um estímulo subjetivo que vincula esse momento de ensaio ao próximo encontro.

(ES) Eu vi uma peça no festival agora em que estávamos<sup>96</sup>, O Urso<sup>97</sup>, uma companhia da Déborah Finochiaro, não sei se conhecem, uma pessoa de Porto Alegre, irmã da Laura Finochiaro, aquela que canta. E o Urso tem uma estilização enorme. Os personagens são feitos por três mulheres, que entram e saem, entra uma sai outra, juntam-se. No meio disso entra uma mulher que faz o papel de um velho, que parece o Chaves, ela é assim (IT) tem a cara assim, ela conseguiu fazer uma cara assim, tinha óculos, um chapéu. (ES) mas era uma jóia! Era tão tchecoviano, tão desenho, essa coisa que tem Tchekov que não tem nenhuma outra coisa, que tem Gogol, que têm essas pessoas. Você vê cara! Você vê narizes! Você vê queixos! Você vê línguas! Você não vê essa cara (para si)! Essa aqui é a minha cara, uma merda. Não quero minha cara, minha cara é uma merda. Não quero meu jogo.

---

<sup>96</sup> Com a peça Adubo ou a Sutil Arte de Escoar pelo Ralo, criação coletiva, orientação de Márcia Duarte e direção final de Hugo Rodas, o diretor participou da Mostra Latino Americana de Teatro de Grupo. O evento, que teve coordenação do ator Alexandre Roit e curadoria da Cooperativa Paulista de Teatro, aconteceu de 09 a 14 de maio 2006, uma ampliação da Mostra Brasileira de Teatro de Grupo.

<sup>97</sup> O Urso. Direção.: Deborah Finochiaro. Texto: Anton Tchekov. Com o Grupo dos Cinco, de Porto Alegre, RS. A proposta do grupo, formado em 2003, pautou-se pelo interesse mútuo de investigar as possibilidades de atuação a partir do trabalho físico do ator, da sonoridade da palavra e da utilização de diferentes linguagens. Seu espetáculo de estréia, O Urso, ganhador de vários prêmios, fala de uma jovem viúva, reclusa por devoção ao esposo, surpreendida por um estranho que chega disposto a cobrar uma dívida contraída pelo falecido.

(ES) Tem coisas que surgiram muito boas. A comida é genial. O servir comida e bebida. Depois vemos como fazemos, de repente fique melhor que todo mundo esteja brindando... O que importa é como estamos trabalhando este laboratório. Agora, o que é interessante é ver coisas assim: enquanto ele fala tem um montão de pessoas agrupadas aqui (bebendo ou comendo) e um montão de pessoas agrupadas aqui (bebendo ou comendo). Talvez possamos servir bebida primeiro e depois comida; talvez seja mais divertido terminar em uma coreografia.

(ES) Entendem? isto é teatro, para mim isto é teatro. Estou de saco cheio de ver o que a gente vê o tempo inteiro. Então se nós precisamos de uma técnica, se nós precisamos de algo, temos que chegar a certo purismo dentro disto que estamos propondo, chegar a uma estilização, a uma linguagem, a uma coisa que nos enlouqueça no pouco tempo que temos. Objetivamente, começar a trabalhar as personagens.

(ES) Tem coisas que são muito mais fortes. Por exemplo, se fossemos um grupo de gaviões; que estão de costas e nada mais; e tiram papéis, tiram papéis, e nada mais, e suja tudo de papel o chão... E comemos, de repente, comemos de verdade, comemos biscoito para fazer uma nuvem de biscoito no chão... É muito mais importante do que estar trocando de lugar no mesmo jogo circense de sempre. Por exemplo, outro dia me colou um chiclete na mão - e fazia anos que não vivia uma situação tão divertida. Eu fiz uma bola achando que a bola estava bem, e me pus a falar com uma cara no ônibus e, de repente, apertei a bola. Quando me dei conta, com o calor da apertada o chiclete havia colado; e fiquei assim, cheio de chiclete, parecia um pato. Uma situação inacreditável de cômica. De repente você vive pensando milhões de coisas sem sacar a coisa mais rica.

(IV) Então, o que eu vou pedir, depois de todo esse exercício que fizemos, é que vocês passem uma vez o texto do primeiro ato. (ES) Por que quero começar a marcar; a marcar não a orientar. Vamos por aqui, por aqui, por aqui. A partir do próximo ensaio já queria ter uma idéia, uma proposta clara para esse trabalho. É com circo, é sem circo, combino com comida, patatá... . E começarmos a ter uma clareza sobre o que temos que buscar. Eu achava que precisávamos brincar para poder entender aonde vamos e o que estamos procurando. Eu não consigo, eu não consigo pensar na minha casa para trazer uma coisa direita e armada aqui. Eu não consigo trabalhar assim. Certo? (IV) Então eu acho que agora, o melhor de tudo é que vocês fiquem aqui e passem uma vez o primeiro ato para ter esse exercício, certo? E no próximo ensaio eu volto.

Momento 7 - Procedimento: provocação (de ênfase subjetiva) Operações: estímulo subjetivo, indicação verbal, imitação técnica.

Nesse estudo descritivo vimos que a cada etapa de manuseio da direção de atores corresponde uma nova etapa de manuseio, onde procedimentos e operações realizam a imbricada tarefa de estimular a extrinsecção de matéria artística e sobre ela agir. Seres do mundo ficcional da cena de Hugo Rodas vão assim, em sua interação com os atores, inventando-se e sendo inventados.

#### 4. DRAMATURGIA E INVENÇÃO DO ESPAÇO

Eu tenho uma tia que tinha uréia, por excesso de carne. Uréia. Que não se curava, e andava nos melhores médicos e não se curava, não se curava. Você sabe por que não se curava? Ela mandava um menino comprar mortadela, presunto e tudo, quando o marido não estava, e ela escondia embaixo do colchão e comia depois. Encontraram debaixo do colchão dela carne de porco, salame, chouriço... Tudo tinha embaixo da cama, envolto em um plástico, e comia de noite como uma vaca, e por isso morreu. Isso é Gogol, entendeu? E não aquela corridinha à cozinha que todo mundo faz de vez em quando.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 16, Maio. 2006<sup>98</sup>

Neste capítulo abordamos duas outras tarefas inerentes à atividade da encenação de Hugo Rodas, observadas no processo criativo de “O Inspetor Geral”: O tratamento do material literário e a modelação do espaço com vias à invenção do mundo ficcional da cena. Em um primeiro momento, buscamos explicitar o modo do encenador utilizar-se do texto do escritor russo Nicolai Gogol. A abordagem considera tanto o próprio manejo do material dramático como o tratamento disponibilizado ao aspecto cômico da obra. No momento seguinte, apresentamos o modo com o qual a escritura cênica configurava-se, ao longo do processo criativo, no espaço da representação. Cabe salientar que nosso ponto de vista recai sobre o modo operativo do encenador, sendo, portanto, parcial.

##### 4.1. O Dramaturgo Encenador

Ao discorrer sobre lugar e função do texto literário no espetáculo teatral, Jean Jacques Roubine<sup>99</sup> é explícito ao propor a questão como mais ideológica do que estética, tratando-se antes de se saber a quem cabe o poder artístico de tomar as opções fundamentais que resultam no espetáculo teatral - e por consequência sobre quem recairá reconhecimento e prestígio.

O teórico remonta ao século dezessete para localizar o surgimento da tradição da sacralização do texto, período onde verifica uma tendência a imposição de uma hierarquia para os gêneros teatrais. Essa hierarquização valorizava formas teatrais que

---

<sup>98</sup> As orientações de Hugo Rodas citadas na presente seção correspondem a anotações realizadas no diário de observação do processo criativo.

<sup>99</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A questão do texto*. In ROUBINE, Jean-Jacques *A linguagem da encenação teatral*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1998. p. 45-7

repousavam sobre domínio exclusivo do texto literário e desvalorizava as formas teatrais que atribuíam uma parte mais ou menos importante, ou mesmo nenhuma importância ao texto. A tradição que então se inicia, na qual o texto literário submeteria as opções que inventam o espetáculo, marcaria de modo duradouro a maneira de fazer teatro no ocidente, refletindo-se tanto na prática da cenografia como no trabalho do ator.

Para Roubine o textocentrismo estaria mesmo no cerne do processo de especialização e hierarquização das atividades teatrais, que se esboçava naquele século dezessete. Tal hierarquização explicaria que no topo do prestígio e reconhecimento da atividade teatral do final do século dezanove estivessem o autor e a vedete; o cenógrafo, que então era um artesão, cumpria uma tarefa “menor” diante da primazia do autor, materializando o espaço exigido pelo texto; e o ator, poderia alçar o topo do prestígio no qual se encontrava o autor, conquistando o estrelato ou revelando-se como diretor.

Naquele contexto hierarquizado em torno do texto e do autor, uma prática cênica que não se inclinasse diante desse predomínio era marginalizada pelos poderes públicos e um exemplo disso é a perseguição sofrida pela italiana *commedia dell'arte*. Este fazer teatral, predominantemente físico, valendo-se do virtuosismo acrobático do corpo, da representação com máscaras, do canto, da dança negava a instituída supremacia do autor literário.

Em outras palavras, aqueles artistas realizavam uma cena onde o improviso supria o “texto a se falar”, a literatura pré-fixada então normatizada como “obrigatória” para o desempenho teatral. Partindo de roteiros e enredos para as cenas, os atores improvisavam e, no desempenho de seus improvisos, explicitavam que a eficácia da cena não estava necessariamente vinculada a um texto prévio. “Texto” se fazia “texto” no ato do desempenho. Fazeres artísticos como *a commedia dell'arte*, o circo, a mímica, a dança, evidenciavam que a questão do texto ou da palavra na cena trata-se antes de uma decisão sobre quais materiais irão integrar - ou não integrar - a elaboração da cena.

Na dinâmica de tendências que caracteriza a dramaturgia no século vinte, Roubine<sup>100</sup> indica que evolui o próprio textocentrismo, adaptando-se aos gostos, às técnicas, às concepções possíveis de noção de sentido e da relação que um texto mantém com seu público; como também evolui o próprio modo de escritura para o teatro, na medida em que se modificam lugar e função do texto no espetáculo teatral.

---

<sup>100</sup> Idem. p. 48.

A atividade do dramaturgo amplia-se, o escritor desloca-se também para o processo criativo e passa a colaborar diretamente na criação da escritura cênica. É neste contexto que Pavis<sup>101</sup> apresenta o “emprego técnico moderno” do termo dramaturgo, esse “conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação do espetáculo”. A esse outro significado, que amplia o significado clássico de dramaturgo como autor do drama, correspondem tarefas tais como seleção de peças, pesquisas de documentação sobre e em torno da obra, adaptação ou modificação do texto, interpretação do sentido da obra e uma intervenção e observação crítica do espetáculo em elaboração<sup>102</sup>.

Sobre o deslocamento do autor de seu entrincheirado gabinete à participação no processo de experimentação dramática, o dramaturgo Rubens Rewald<sup>103</sup> é explícito ao indicar que, neste modo de operar, o alimento vital do processo criativo passa a ser a informação - seja ela escrita, verbal, visual ou sonora. Neste modo de dramaturgia, mais do que exercer a função de autor da obra, o dramaturgo “constitui-se como o intérprete textual das experiências vividas no processo”, e para tanto é fundamental o “exercício da escuta incessante praticada pelo dramaturgo”, que se dá durante sua efetiva participação no processo criativo.

Simplificando a questão da criação literária, Rewald considera a existência de “duas entidades distintas no autor durante a escritura de um texto: o autor-escritor e o autor leitor”. Essas entidades dialogariam entre si; o “autor-leitor” criticando o “autor-escritor” e o “autor-escritor” reescrevendo o texto, em uma relação que constitui o processo da escritura. Do exercício de escuta incessante do processo criativo teatral emerge a figura do autor-espectador, que propicia uma nova forma de leitura: a leitura do texto encenado. Se ao autor-espectador corresponde a função da observação crítica do espetáculo da qual nos fala acima Pavis, a nosso ver e segundo Rewald, corresponde também a tarefa de vislumbrar novas potencialidades para o texto:

O autor-espectador tem a possibilidade de criticar os seus ‘colegas’ antecessores (escritor e leitor) e em função de tais críticas, propor uma reescritura. Na verdade, o autor-espectador não vislumbra apenas ‘defeitos’ do texto, mas também novas idéias e possibilidades (geralmente advindas de um ruído ou uma flutuação) que podem se incorporar ao texto. Enfim, o autor-espectador permite ao dramaturgo

---

<sup>101</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999. p. 117.

<sup>102</sup> Idem.

<sup>103</sup> REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Volume I, São Paulo, 1998. p.33. Ver ainda o trabalho publicado, o livro REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005.

escrever e reescrever a peça à medida que ela vai sendo construída como corpo presente, encenada.

As instâncias “autor-escritor”, “autor-leitor” e “autor-espectador” defendidas por Rewald nos interessam na medida em que nos serve em nossa compreensão do processo dramático de “O Inspetor Geral”. Se as tarefas do dramaturgo listadas por Pavis já indicam a intrínseca relação entre dramaturgia e encenação, por outro lado o que parecia mesmo existir no modo do encenador abordar a dramaturgia de “O Inspetor Geral” era a conjugação dessas atividades na figura de um encenador-dramaturgo. Essas atividades mostravam-se altamente imbricadas, mas para uma melhor compreensão do aspecto “dramaturgo” do encenador vamos aproximá-lo das instâncias indicadas por Rewald.

Desta forma, se o “autor-escritor” realiza sua arte no suporte papel, o “encenador- dramaturgo-escritor” Hugo Rodas realiza sua arte no “suporte cênico” (atores, espaço, materiais da cena); se o “autor-escritor” maneja os elementos literários a partir do intenso diálogo com o “autor-leitor” e “autor-espectador”, note-se aqui que as instâncias “leitor” e “espectador” confundem-se no caso do dramaturgo-encenador. Isto se dá porque o encenador participa do processo criativo também como um observador crítico, ou seja é leitor e espectador ao mesmo tempo da cena que se vai inventando.

E se o “autor-escritor” mergulha em seu imaginário, em uma atividade interpretativa da qual emergem as informações matéria-prima de sua literatura, por sua vez o “encenador-dramaturgo-escritor” mergulha em seu universo imaginário, dele emergindo sua interpretação e a matéria-prima de sua escritura cênica: indicações, gestos, silêncios e ênfases.

Em outras palavras, no processo criativo era como se o aspecto “dramaturgo” do encenador Hugo Rodas estabelecesse um processo de manejo com o texto de Gogol tal que, submetido à sua interpretação e desacralizado, a literatura assumia então o status de uma entre as demais informações a serem manejadas. Tornava-se “a letra” para usar aqui a terminologia do próprio Hugo, quando se referia ao texto literário da montagem desempenhado pelos atores. Assim, verificava-se que “a letra” era articulada com informações visuais e sonoras, passando por sucessivas transformações ao longo do processo de criação e recebendo um tratamento de adequação em função das exigências do todo que se ia inventando. Era como se o “encenador” Hugo estabelecesse um intensa parceria com o “dramaturgo” Hugo e vice-versa; o encenador-dramaturgo, de

posse do resultado dessa escritura ao vivo, detinha parâmetros evidentes para re-trabalhar ações físicas e vocais e outros elementos do todo cênico.

Cabe ressaltar que o manejo do material literário que resulta na escritura cênica do “encenador-dramaturgo-escritor” diferencia-se da escritura literária do “autor-escritor” por seu aspecto de obra ao vivo, que se dá no ato do desempenho dos atores. Essa escritura ao vivo caracteriza-se sempre como mutante: nunca se repete e não se imprime em nenhum suporte. Assim, a tarefa da encenação não se trata de transferir para a cena as orientações do documento textual ou do estrito cumprimento do pré-estabelecidas pelo autor; mesmo por que o registro textual é sempre menor, não consegue englobar o fenômeno do desempenho.

Obras direcionadas para um “fazer” (como partituras musicais, textos teatrais, escrituras de coreografias, por exemplo) nunca registram a totalidade do ato do desempenho do agente (ou agentes combinados) da ação. Esses documentos indicam elementos de orientação para a execução desse “fazer”, mas é por intermédio do processo de criação que se alcança a materialidade dessa ação na cena. Isto se dá por que é no ato do desempenho que outros elementos são incorporados, elementos que constituem a própria “interpretação”. Existe sempre um intervalo entre a execução e o registro textual, intervalo que é ocupado durante e no desempenho da cena.

Se o dramaturgo é o intérprete textual das vivências do processo que resulta no desempenho da cena, por sua vez o dramaturgo-encenador provocava essa vivências, conjugando em seu fazer interpretação e invenção de um mundo e personagens ficcionais. Assim, em uma alusão ao termo demiurgo, nome dado pelos platônicos ao criador dos homens, convenciamos chamar *dramiurgo* ao encenador-dramaturgo. E a essa escrita ao vivo, mutante, provocada por sua ação formativa e que resultava no desempenho da cena convenciamos chamar *dramiurgia*.

Na observação do processo dramaiúrgico, era interessante perceber que o manejo do material textual acontecia privilegiadamente em situação de desempenho. Em outras palavras, o tratamento da “letra” efetivava-se em operações de regência de desempenho que incidiam sobre a ação vocal dos atores. Por ação vocal compreendemos, conforme nos ensina Burnier<sup>104</sup>, “o texto da voz e não das palavras” e também “a ação que a voz faz no espaço e no tempo”. No processo criativo, observamos que se “a letra” era manejada tanto em seus aspectos semânticos como formais, por outro lado notava-se

---

<sup>104</sup> BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de ator da técnica à representação*. Ed. Unicamp, São Paulo, 2001. pp. 56-7.

uma nítida ênfase no manejo do aspecto da musicalidade da ação vocal dos atores. Essa ênfase diferenciada, vinha mesmo de encontro ao “Teatro Solfejo” - expressão com a qual Hugo refere-se ao seu “modo musical” de inventar a cena, a partir do ator mas sempre percebendo como relevante sua personalidade vocal. É o próprio Hugo quem esclarece:

Eu sou professor de Teatro Solfejo! Acho que eu dirijo teatro como se fosse um diretor de orquestra. Eu sempre me comparo muito mais com um diretor de orquestra que com um diretor de teatro. [...] É uma coisa que eu sinto, por exemplo, eu tenho problemas com os tons, os registros das pessoas. Então às vezes ninguém entende porque fulana de tal passa a fazer tal papel, por que os tipos físicos são diferentes. Mas oralmente eu não consigo entender, às vezes, alguns personagens. Por exemplo, em “Quem tem Medo de Virgínia Woolf?”<sup>105</sup>, talvez aquela menina [Renata Caldas] pudesse fazer a Virgínia Woolf [a personagem Marta] ao invés de você, e você fazer a outra coisa, entendeu? Eu acredito que se você é uma ator ou uma atriz você pode fazer isto, totalmente. Só que existe um registro vocal, como existe um físico, assim como existe um seio e existe uma bunda, hã?

Hugo Rodas, entrevista. 18, Maio. 2005

A perspectiva musical como método de abordagem do processo criativo é um aspecto que verificamos inalienável da dramaturgia de Hugo Rodas. Neste sentido, observamos que o modo de manejar a ação vocal do ator tratava-se da modelagem da “frase” cênica inserida no todo da “partitura” da encenação, em uma “escritura musical” por sua vez verificável não no suporte convencional do papel, mas no desempenho da totalidade da cena que dela resultava.

Para uma melhor compreensão da dramaturgia de “O Inspetor Geral”, vamos distinguir o processo criativo em duas fases ou etapas complementares. Como primeira etapa consideramos as tarefas da seleção do texto, primeiras leituras, primeira adaptação realizada, a gradativa aproximação com o universo ficcional de Nicolai Gogol e o gradativo mergulho interpretativo do demiurgo em seu próprio universo imaginário, dele emergindo sua interpretação pessoal para a obra. Esta fase convençamos chamar de *seleção do texto e aproximações com o universo da obra*, ou mais simplesmente *etapa de aproximações*.

---

<sup>105</sup> “Quem tem medo de Virgínia Woolf?” (2004), livre adaptação do texto de Edward Albee, resultado da disciplina Projeto de Diplomção em Interpretação Teatral do 1º semestre de 2004. Estreou em julho de 2004 no Teatro Helena Barcellos do Complexo de Artes e posteriormente participou da mostra paralela do Festival de Teatro de Curitiba, em março de 2005. Integrei a turma de atores formandos referentes ao projeto e o elenco do espetáculo, em suas duas temporadas.

A segunda etapa é o momento onde se estabelece com maior ênfase operações que incidam preferencialmente sobre “a letra”, que então é articulada com informações sonoras, visuais, sensoriais, com vias à invenção da cena. A essa etapa convencionamos chamar *etapa de manejo*. A seguir vamos estudar cada uma dessas etapas, mais detalhadamente.

#### **4.1.1. Etapa de aproximações**

A tarefa seleção de texto mostrou-se no início do processo criativo, quando ainda não havia uma obra determinada para o trabalho. O método para a escolha do texto foi realizar uma seleção dentre sugestões de toda a equipe. No processo de escolha, atores e Hugo Rodas debruçaram-se na análise sobre diferentes possibilidades de montagens que iam sendo sugeridas, como “Senhora dos Afogados”, de Nelson Rodrigues (Recife, 1912- 1980); “A Vida é Sonho”, de Pedro Calderon de La Barca (Espanha, 1600-1681); “O que leva Bofetadas”, de Leonid Andreiev (Rússia, 1871-1919) para citar alguns textos sugeridos. A equipe chegou mesmo a dividir-se entre a proposta de Hugo Rodas, “A Vida é Sonho” e “O Inspetor Geral”, sugerido por Giovanna. Em uma votação, a maioria manifestou-se pela montagem de “O Inspetor Geral”, de Nicolai Gogol (Rússia, 1809-1852).

Na organização interna do modo de produção do espetáculo verificou-se a coletivização da tarefa da adaptação do texto. Cortes, reorganização das narrativas, redução do número de personagens e seleção dos papéis, por exemplo, cabiam aos atores. Assim, a partir de uma primeira adaptação da obra original, ao longo do processo criativo os atores realizaram subseqüentes cortes, modificações, inserções em um processo permanente de adequação do texto à invenção cênica. Neste sentido, observamos que os atores interagiam com Hugo Rodas como dramaturgos, sugerindo e realizando alterações, supressões e modificações no texto original. O dramaturgo, por sua vez, realizava a “escuta” da “letra” e orientava os atores dramaturgos na construção de diálogos objetivos, rápidos, conforme as exigências do tempo-ritmo da cena.

Buscar a informação objetiva, localizar mecanismos de repetição de informações ou de situações na obra original era o método pelo qual Hugo sugeria que os atores realizassem a tarefa da adaptação. Observamos que as orientações sobre cortes e reduções no texto - “a limpeza” nos termos de Hugo - recaíam com maior ênfase nos mecanismos de repetição de informações contidas na obra. Tal ocorria, sobretudo, pela

exigência de um tempo-ritmo ágil para a cena e mesmo por uma certa “economia de desprazer”(um mecanismo de humor como veremos adiante). Assim, “a letra” há que ser reduzida em seus aspectos “enfadonhos” e “repetitivos”. Abaixo indicamos momentos de orientação<sup>106</sup> para a tarefa da adaptação do texto, que a nosso ver exemplificam sua interação com os atores dramaturgos no que se refere às modificações no texto neste sentido:

Agora, eu quero ver como que está la letra. Porque já na próxima aula estou marcando o próximo ato. Estou precisando que realmente se dêem conta desta limpeza de texto. Que tem um blá, blá, blá, blá, blá, blá que é típico da época, aquele bordado, patátá, patátá, que é um saco. Que é um saco, ficar falando a mesma coisa bala, bala, bala, bala, bala. O personagem perde, o personagem perde, o personagem fica fraco pela repetição, he? *Entonces, zumk, laquen* limpar sem medo. Acho um barato.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 06, Junho. 2006

O primeiro ato eu achei muito cumprido. Achei muito cumprido o diálogo entre o governador e o chefe dos correios. Inútil. Isso tem que ser reduzido porque perde o ritmo da cena e não se entende, quando começam a sambar. Outro trecho que achei cumprido, que não resume bem a estória é governador com o personagem dela. Também não se entende bem, um preleupreleupreleupreleu, um ping-pong que não acontece e aqui também. Neste outro pedaço, eu acho que o começo tá bem, quando você aparece tá bem, mas depois acho que deveria ir ao fato mesmo, por que a cena se alonga. Me diz la letra desde que você se levanta da cama.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 06, Junho. 2006

Também tem uma quantidade de papo que não precisa. Entendem? Por que se vai a história. É tanta repetição, tanta repetição, tanta repetição, tanta repetição, que a história se perde. É daquela época que você repetia as coisas porque achava que o público era burro não entendia. Mas acho que vocês podem fazer uma limpeza ainda. Eu tirava todo esse discurso inútil seu e ia direto ao final: “a minha mulher não vai caber nela de tanta alegria”. Começa a levantar-se e “depois posso levá-lo ao hospital, a la ponte nova...”.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 06, Junho. 2006

Esse método de adaptação (a “limpeza” do texto) objetiva fazia emergir o cerne da informação do diálogo. Note-se que a orientação aos atores dramaturgos é no sentido de extrair da obra a informação essencial para a compreensão da fábula, em diálogos sucintos, precisos, exatos, ágeis em sua síntese e conformados ao tempo-ritmo da cena. De certo modo, esse desnudar o texto com ênfase no argumento aproximava-se do modo de elaboração dramaturgic da *commedia dell'arte*, que realiza seu fazer a partir de

---

<sup>106</sup> Anotações no diário de bordo de observação do processo criativo.

roteiros de situações e improvisos. E mesmo o próprio Hugo, ao longo do processo criativo sugeria procedimentos da *commedia dell'arte*<sup>107</sup>, o *grammelot* por exemplo, como um recurso de dramaturgia:

Vocês percebem que é a mesma coisa? É outra vez a mesma coisa. Eu acho que tem que ir para a estória de verdade. Não serve, a letra está no lugar do trabalho, [meu grifo] e vocês se perdem em uma repetição infinita. Essencialmente, isto é um jogo da *commedia dell'arte*, que é [demonstra com uma espécie de *grammelot*]... e acabou. Qual é a frase que importa, de Bobtchinski? Então, como é que fica?

Hugo Rodas, orientação aos atores. 06, Junho. 2006

O *grammelot* trata-se de um mecanismo de comunicação organizado sobre um tipo de recitação onomatopéica, usando sonoridades privadas de significado que remete à sonoridade de uma língua ou dialeto reconhecíveis. Esse procedimento alcança a comunicação pela sonoridade, já que não são palavras estáveis e convencionais. O *grammelot* é imediato, visceral e típico das companhias de *commedia dell'arte* medievais - sobretudo pelo efeito cômico que alcançavam por não falarem a língua do público diante do qual apresentavam-se.

Os atores recitavam usando sonoridades de dialetos, palavras inventadas, algumas palavras conhecidas, onomatopéias associadas à mímica, desta maneira construindo um discurso compreensível e prescindindo da língua da audiência. O modo rende recitações imediatas, improvisos coloridos nos quais predominam sobretudo a gestualidade e a mímica, que são o cerne dessa linguagem. O resultado é uma recitação expressiva, hiperbólica e hilariante, no qual as palavras usadas perdem seu significado literal em função de sua expressividade musical. Em suma, o *grammelot* comunica emoção e sugestão<sup>108</sup>.

No cotidiano do processo criativo, Hugo Rodas sugeria a utilização do mecanismo do *grammelot*, buscando a expressividade da ação cênica pela associação de musicalidade e gestualidade. Assim, “a letra” não deve substituir a ação do ator; sua potência significativa é que deve conduzir a ação. Inserida na ação vocal, cabe ao ator experimentar as possibilidades significativas e sonoras do texto.

---

<sup>107</sup> Sobre a *commedia dell'arte* ver FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Ed. SENAC, São Paulo, 1998.

<sup>108</sup> O *grammelot* é um procedimento que se aproxima também do modo com o qual Hugo Rodas comunica-se, que no cotidiano universitário chamamos de “huguês”. Hugo fala uma espécie de portunhol, acrescido de onomatopéias e sonoridades que imitam línguas como alemão, inglês, francês. Sua coleção “grammelótica” de “that is fiaters” e “sluzmotrums” associados a sua expressividade de ator é mesmo folclórica, e sugere que esse modo de falar, a nosso ver, possa ser uma curiosa afirmação de um modo “teatral” de se expressar, que secunda a palavra a sua musicalidade e o significado, ao gesto. Sobre o *grammelot* ver FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Ed. SENAC, São Paulo, 1998. pp. 97-102.

Observamos que Hugo Rodas exortava o ator a investigar a potencialidade de suas ações vocais em interação com seus pares. Cabe ao ator a experimentação de modos de falar, a compreensão sobre o que fala, o contexto no qual fala, materializando sua interpretação nas ações vocais pesquisadas. A partir do mergulho do ator em uma atividade interpretativa e modeladora de suas ações vocais, então é possível ao dramaturgo estabelecer o jogo de manejo da “letra”. Neste sentido, Hugo Rodas era veemente ao admoestar o jovem elenco, criticando um modo de atuação introjetado cuja “passividade”, a seu ver, se explicitava:

Isto não é o que eu digo ser um ator. Vocês esperam que um diretor sempre seja diretor de um boneco? Vocês não pensam? Então, por exemplo: ele disse que o homem está cheirando mal... ele cheira mal! Todos sentem! Você não entende uma palavra, mas você entende de cheiros! Você poderia fazer assim (faz um teatral gesto com a mão para tapar o nariz demonstrando) e todo mundo, então, aplaudir, sei lá. Mas é você quem tem que aprender a fazer isso e não o diretor fazer para você. Entendeu? Para que o diretor não seja quem experimenta, são vocês quem experimentam. Procurem, coisas! Quando ler o texto, não repitam o texto, Entendam o que falam! Que é isso o que conduz a ação e não “qualquer coisa”. A palavra conduz a ação.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 30, Maio. 2006

Nesta etapa do processo, era também interessante observar que Hugo sempre pedia ao atores que lessem o texto, abstendo-se ele próprio da leitura. Nestes momentos era como se a escuta do material sonoro interessasse bem mais ao dramaturgo que o sentido que as palavras vão construindo. A nosso ver, esse procedimento de certo modo tratava-se da gradual aproximação que ele estabelece com as personalidades vocais dos atores, operação que já sinalizaria futuras possibilidades de manejo de suas ações vocais. O trecho a seguir explicita esse procedimento, que no exemplo abaixo ressalta a musicalidade da ação vocal:

(interrompe a leitura de Fernando)

Hugo [para Luana] - Como que falava o Roriz?

Luana [imita o Roriz] - Ióop... 24 horas por dia, inclusivemente dia e inclusivemente noite.

Hugo - [para Fernando] Então faz isso nesse ritmo; repete o ritmo.

Hugo - Entendem a diferença? Teatro é inteligência, senão não serve. Não é o “imitar o Roriz”, mas é que com essa música você ficou perto da classe social desse homem, da ignorância desse homem, da pobreza intelectual desse homem. Entendeu? Então, é outra música.

(Fernando retoma a leitura)

Hugo - Isso! Isso! Sente isso, esse ritmo, por que é imundo, é imundo.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 18, Maio. 2006

A seleção do texto determina horizontes de procedimentos para a dramaturgia e a obra selecionada trata-se de uma comédia. Na trama de “O Inspetor Geral”, o governador de uma província longínqua da Rússia imperial recebe uma carta de um amigo da capital, alertando-o sobre a possível visita de um funcionário do império. Esse Inspetor, nomeado pelo czar para fazer uma devassa na administração pública dos mais remotos cantos do país, viajaria incógnito e em missão secreta.

A notícia aterroriza o governador e seus assessores corruptos. Ao mesmo tempo, há duas semanas havia chegado à cidade um forasteiro. O fato do estrangeiro não seguir viagem - e não pagar nada que consumia - é considerado suspeito, e faz com que ele seja tomado como o inspetor secreto. O estrangeiro, um vigarista e pequeno funcionário de São Petersburgo, não revela o equívoco e se deixa adular por todos. Os assessores subornam o falso inspetor e ele foge com o dinheiro, deixando uma carta que revela sua opinião sobre o caráter de seus “anfitriões”. Neste momento o governador é chamado, pois o verdadeiro “Inspetor Geral” recém chegado na cidadezinha, está aguardando-o no hotel<sup>109</sup>.

Como apreendemos, o argumento de “O Inspetor Geral” é risível já em uma primeira leitura, por dois aspectos do enredo engenhosamente combinados: o medo dos corruptos de serem descobertos, levando-os a um erro estúpido; e o medo do falso inspetor ser descoberto, levando-o a cada vez mais se corromper na farsa. O desenlace recompensa o falso inspetor, em uma moralidade próxima da máxima “ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão”. O final do enredo penaliza duplamente os corruptos da cidadezinha, com a degradação pública de seus caracteres (expressa na carta) e com a restauração da situação de medo que tanto os afligia no início da fábula.

“O Inspetor Geral”, do russo Nicolai Gogol trata-se de um clássico do repertório do teatro ocidental; mas note-se aqui que é a escolha da sua inerente comicidade que inaugura um direcionamento objetivo para o manejo do material literário. Com efeito, ao selecionar uma obra cômica, Hugo Rodas e elenco optaram igualmente por inventar e desempenhar um universo ficcional voltado para o risível.

Em outras palavras, a produção de comicidade foi adotada como inerente ao processo criativo. Neste sentido, verificava-se que a aproximação inicial do dramaturgo já contemplava elementos risíveis, como por exemplo sugerir aos atores roupas coloridas e a criação de corpos deformados. E sua concepção cênica igualmente

---

<sup>109</sup> GOGOL, Nicolai. *O Inspetor Geral*. Ed. Abril, São Paulo, 1976.

orientava-se para a invenção de um mundo ficcional risível e risonho, risonho em seu humor interior, risível em seu aspecto exterior. Assim, para uma melhor compreensão sobre mecanismos de produção de comicidade verificado no processo, vamos a seguir apresentar um breve estudo sobre aspectos inerentes ao cômico, que verificamos presentes em “O Inspetor Geral”, tais como carnavalização, riso e humor.

#### 4.1.2. Aspectos do cômico

O termo cômico chega até nós originário do grego *komikós*, ou seja, referente a *kommos*, palavra com diversos significados que remetem ao sentido de procissão. Já a palavra comédia tem sua origem no grego *komoidía*, cuja origem etimológica é *kommos* (procissão jocosa) e *oidé* (canto). Todos esses significados estariam atrelados às complexas e perdidas origens dos procedimentos da *komoidía* e podem ser rastreados em eventos que ocorriam durante as dionisíacas, celebrações em homenagem ao deus Dionísio, promovidos na Grécia Antiga.

A esse respeito, a pesquisadora Isa Kopelman sinaliza um possível significado de *kommos* ao discorrer sobre a procissão de natureza religiosa realizada nas festas dionisíacas para celebrar a fertilidade da natureza<sup>110</sup>. Escoltava-se nesta *komoi* uma escultura representando um pênis e, durante a procissão, as pessoas trocavam palavras grosseiras entre si com conotações religiosas. Era a forma de desejar ao próximo a fertilidade da natureza e a fartura. A possível origem do gênero *komoidía* estaria nos cantos fálicos, nos quais a palavra *kommos* significaria o próprio falo, e que seriam entoados nas dionisíacas.

Possíveis origens do cômico vinculam-se a um acontecimento público, um fazer popular e coletivo integrando seriedade e comicidade. Esse dado pode mesmo sugerir que as primeiras manifestações do carnaval estivessem ligadas aos cultos em homenagem ao deus Dionísio, tendo depois adquirido outras formas através dos tempos.

---

<sup>110</sup> “A festa das Antestérias, na região jônico-ática, diretamente ligada ao saborear o vinho; a festa das Agrionias na região dórica e eólica, uma festa de inversão, da rebelião das mulheres, da dissolução, da “loucura” e fantasias canibais; as Dionisíacas rurais, como sacrifício do bode (ou touro) e da procissão fálica e, finalmente, as Grandes Dionisíacas, que celebravam Dionísio vindo do mar, introduzidos em Atenas no século VI AC. Paralelamente aos festivais institucionais, ocorriam festas, orgia, cultos secretos e mistérios, celebrados por pequenos grupos, colégios e associações de culto. Na tradição lídia e frígia (reinos asiáticos dos séculos VIII/VII e VII/VI) Bacchos designa o adorador e também é a nomeação alternativa do deus assinalando, no processo de metamorfose do entusiasta, a fusão do adorador com o próprio deus.” KOPELMAN, Isa Etel. *As Suplicantes, de Ésquilo, ecos da tragédia grega na cena contemporânea*, Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2004. p. 37

A esse respeito, Mikhail Bakhtin remonta ao paganismo para apresentar a origem do carnaval, considerando-a de imediato já inserida na cultura popular de milênios:

O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. Todas essas formas apresentam um elo exterior com as festas religiosas. Mesmo o carnaval, que não coincidia com nenhum fato da história sagrada, com nenhuma festa de santo, realizava-se nos últimos dias que precediam a grande quaresma (daí os nomes franceses de *mardi gras* ou *carême-prenant* e, nos países germânicos, de *Fastnacht*). O elo genético que une essas formas aos festejos pagãos agrícolas da Antigüidade, e que incluem no seu ritual o elemento cômico, é mais essencial ainda.<sup>111</sup>

Bakhtin é explícito ao indicar que em uma civilização primitiva, cujo regime social desconhecesse classe ou Estado, “os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, oficiais”. Essa característica, da idêntica oficialização de seriedade e comicidade, modifica-se com o regime de classes e do estado, onde não houve mais como manter direitos iguais para ambos os aspectos. O aspecto “sério” da vida adquiriu o caráter oficializado e o modo cômico um caráter não-oficial<sup>112</sup>.

Conforme Bakhtin, essa não-oficialidade do modo cômico de estar no mundo pode ter sido o principal elemento para transformá-lo na forma fundamental de expressão da sensação popular. Enquanto as manifestações oficiais afirmavam o regime em vigor, manifestações públicas afirmavam os fins superiores da existência humana. Festas oficiais olhavam para o passado, destacavam e valorizavam as hierarquias; sendo o fim maior desses eventos a celebração da desigualdade, não é de se estranhar que a sisudez e a conformidade sejam os tons destas celebrações. Em direta oposição, o carnaval proporcionava a vivência da liberação e a abolição provisória do regime em vigor e da verdade dominante.<sup>113</sup>

No pensamento de Bakhtin, essa eliminação provisória, ideal e efetiva das relações hierárquicas entre os indivíduos criou uma linguagem capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval. Por intermédio da linguagem da praça, o povo transmitia sua percepção carnavalesca do mundo; uma visão que, assim como o

---

<sup>111</sup>BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Editoras Hucitec e Universidade de Brasília, São Paulo-Brasília, 1999. p.7

<sup>112</sup> Idem. p.5

<sup>113</sup> Idem. pp. 8- 9.

carnaval, era oposta a toda idéia de acabamento e perfeição e a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, expressando-se através de formas também dinâmicas e mutáveis:

Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnadas do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo. ("a roda"), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamento e destronamentos bufões.<sup>114</sup>

É como se a cultura popular construísse uma vida paralela como paródia da vida cotidiana; um mundo invertido no qual o riso carnavalesco é um evento festivo. Enquanto o carnaval se opõe ao tom sério da cultura oficial e cristã do estado feudal medieval, cerimônias e personagens da vida cotidiana eram acompanhadas pelo riso. Quando os bufões e os "bobos" assistiam às funções do cerimonial sério, parodiavam seus atos. Assim se estabelece a diferença de princípio entre eventos organizados à maneira cômica, e as formas oficiais da Igreja e do feudalismo. Ao lado do mundo oficial, co-existe uma concepção estética da vida prática, que caracteriza a cultura cômica popular. Essa concepção estética realiza-se no realismo grotesco, cujo traço marcante é "o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato"<sup>115</sup>.

### **Riso e comicidade**

O carnaval tem na inversão da lógica da ordem sisuda oficial o mecanismo da universalização do riso, essa experiência psico-física humana que propicia prazer. Com efeito, rimos e buscamos o prazer do riso, que em seu ato opera uma alteração em nossos corpos físicos e psíquicos. Quando soltamos uma gargalhada o ritmo cardíaco acelera, a pulsação aumenta; com mais sangue circulando pelo organismo, aumenta também a oxigenação de todas as células, tecidos e órgãos.

Com o maior bombeamento de sangue promovido pelo coração, os vasos sanguíneos dilatam-se, originando uma redução automática da pressão arterial. Acontece em paralelo um relaxamento muscular global. Os músculos abdominais trabalham em movimentos que funcionam como uma espécie de massagem para o

---

<sup>114</sup>Idem. pp. 9-10.

<sup>115</sup>Idem. p.17.

sistema gastrointestinal, melhorando a digestão, a excreção e também o trabalho hepático. Por isso dizemos: “ri tanto que desopilei o fígado”.

Não rimos da mesma maneira, nem das mesmas coisas, nem tampouco com a mesma intensidade. Podemos perder o controle do riso, em um ataque de *fou rire* (riso louco), por exemplo, durante o qual, por ser impossível parar de rir, chega-se ao limite da dor. Doem músculos abdominais, diafragma, o ar nos falta. Para estes extremos da experiência do riso, também é bastante comum escutar alguém dizer que “se arreventou” ou “morreu de tanto rir”.

Mas existem também os risos que não fazem estardalhaço; são vivências silenciosas, íntimas, que passam totalmente despercebidas. O secreto “rir por dentro”, é uma delas. Como há também o riso falso, um anti-riso que se quer passar por riso mas cuja evidência de ausência de prazer nos denuncia; o riso constrangido, a contração muscular forjada no famoso “rir amarelo”.

Henri Bergson<sup>116</sup> nos fala sobre o riso como inerente ao que é humano salienta: “o nosso riso, é sempre um riso em grupo”. Não riremos das mesmas coisas que japoneses riem, a menos que tenhamos acesso às referências que constroem o risível da sociedade japonesa. Na acepção do filósofo o riso visa aperfeiçoar o homem e por esse motivo o seu meio natural é a sociedade: “o riso deve preencher certas exigências da vida em comum, deve ter um significado social”.

Mas quando agimos cotidianamente, estamos envolvidos na situação e não temos o distanciamento necessário para perceber as molduras de organização da nossa realidade; não nos é dado rir de nossa situação sem nos desvencilharmos dela. O cômico produziria uma espécie de supressão momentânea da capacidade emocional “uma anestesia momentânea do coração”, nos dizeres de Bergson, capaz de criar este distanciamento necessário para uma reflexão crítica. Neste sentido o filósofo propõe a comicidade como uma produção humana que se dirige à inteligência, sendo as emoções obstáculos à efetividade do riso.

Se para Bergson a função do riso é aperfeiçoar o homem, Bakhtin indica que o riso tem a fundamental função de libertar a sociedade da lógica dominante do mundo. O riso popular é integrador, transforma a seriedade propondo significados que permeiem as trocas da tonalidade da rigidez à comicidade, com caráter de renovação, de morte ao antigo. Bakhtin indica que, no cômico popular, o carnaval é a representação do aspecto

---

<sup>116</sup> BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro 1987 pp. 12-4.

festivo do mundo inteiro, em todos os seus níveis, que cria uma espécie de segunda revelação do mundo através do jogo e do riso: “Em resumo, durante o carnaval, é a própria vida que representa e, por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência”.<sup>117</sup>

### **Cômico e humor**

Os termos cômico e humor são muitas vezes considerados sinônimos, mas humor tem uma variedade de significados e mesmo uma certa ambigüidade. Originária do latim *humor*, *humoris*, inicialmente referia-se a qualquer líquido ou fluido, inclusive os corporais, bÍlis ou saliva, por exemplo. Atualmente, o sentido mais conhecido do termo é uma certa disposição geral do espírito, ou da estrutura psÍquica, por meio da qual alguém reage a coisas, fatos ou acontecimentos (estar de bom ou de mau humor).

No dicionário, o significado da palavra humor está diretamente atrelado a uma capacidade ou estado do espírito humano, o estado de espírito no qual é possível apreciarmos ou expressarmos aquilo ou alguém que nos *faz rir*. O cômico suscita o riso na medida em que estamos com nosso humor predisposto para apreciar a evidência do padrão de estruturação de mundo contida no cômico. O humor seria como um estado emocional que não possui um objeto em particular, diferente da emoção: não existe um “humor de”, como o “medo de” alguma coisa. Este estado de espírito específico mereceu atenção de Sigmund Freud, interessado em descobrir a fonte do prazer que se obtém do humor.

No ensaio intitulado “O humor”, Freud<sup>118</sup> é explícito em considerar o humor como um mecanismo psÍquico que se opõe a sentimentos dolorosos. O humor funcionaria da seguinte maneira: diante uma situação para a qual tenhamos a possibilidade de sentir sentimentos dolorosos, simultaneamente atuam em nós motivações para inibir esses sentimentos. O prazer do humor viria da economia da dor que não foi gasta com sentimentos como aflição ou irritação, por exemplo. Segundo Freud, o humor se manifesta em ilimitadas formas, correspondentes à natureza do sentimento que está sendo economizado e do qual surge o prazer humorístico, e pode ser considerado um mecanismo de defesa, que encontra meios para esvaziar a energia da situação de desprazer e transformá-la em prazer.

---

<sup>117</sup>BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Editoras Hucitec e Universidade de Brasília, São Paulo-Brasília, 1999. p. 7.

<sup>118</sup>FREUD, Sigmund. *O humor*. In FREUD, Sigmund. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume XXI. Imago Editora, Rio de Janeiro, 1996.

Ainda no ensaio *O humor*, Freud explicita que a mecânica do humor é possível porque se dá a partir da conexão do eu adulto do sujeito com o eu infantil. É como se o eu adulto se dirigisse ao eu infantil, reduzindo as dimensões desprazerosas da situação e se afirmando como superior às adversidades do mundo, em um mecanismo que tem algo de libertação, de grandeza, de exaltação. A grandeza do humor está no “triunfo do narcisismo”, na “vitoriosa afirmação da invulnerabilidade do eu”; além de não se entregar às dores da realidade, o eu bem humorado busca transformar sofrimento em prazer. O humor revela assim uma dupla vitória: o triunfo do eu diante da dura realidade do mundo e a vitória do princípio do prazer.

Já em seu trabalho voltado para a relação dos chistes com o inconsciente<sup>119</sup>, Freud apresenta o humor como uma forma do cômico que se distingue por sua efetivação; o humor se realiza em uma única pessoa, não carecendo de uma segunda para realizar-se. Freud explicita: “O humor, entre as espécies do cômico, é a mais facilmente satisfeita. Completa seu curso dentre uma única pessoa: a participação de alguma outra nada lhe acrescenta. Posso guardar a fruição do prazer humorístico que em mim se originou sem sentir obrigação de comunicá-lo”. O que não impede que o humor compartilhe seu inerente prazer, no momento em que é comunicado e compreendido, envolvendo-se na confecção de outras espécies de cômico.

#### **4.1.3. Etapa de Manejo**

A partir de nossos estudos anteriores, podemos nos aproximar do cômico em seu enfoque operacional, ou seja, seu modo de funcionar. Vimos que o cômico trata-se de um modo de expressão da sensação popular, que tem no carnaval sua festa principal. O mecanismo para a universalização do riso no carnaval, conforme nos fala Bakhtin, trata-se de uma inversão da lógica da ordem oficial, sendo que a concepção estética desse modo cômico popular realiza-se no realismo grotesco. Vimos também que o humor pode ser considerado como uma espécie do cômico, que Freud propõe operar por intermédio de um mecanismo de economia de desprazer, com vias ao triunfo do eu e vitória do princípio do prazer.

---

<sup>119</sup> FREUD, Sigmund. *Os chistes e as espécies do cômico*. In FREUD, Sigmund *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume VIII (1905). Imago Editora, Rio de Janeiro, 1996. p. 257

Além de compreender o riso como um efeito prazeroso, pudemos compreender que ele resulta de mecanismos de produção de comicidade. O riso é social e para existir comicidade é preciso existir um grupo humano que compartilhe expectativas comuns, tal como nos apresenta Bergson. Intrinsecamente ligado à mente humana, o cômico acontece na dimensão social da vida, explicitando padrões pelos quais nosso mundo é organizado colocando esses padrões em primeiro plano. Assim a comicidade é uma interação, um desempenho voltado para a inteligência, e não para as emoções, que acontece em um grupo que compartilha vínculos. Por isso o cômico para se realizar necessariamente precisa ser inteligível; e em uma obra cênica de caráter cômico, o cômico necessariamente realiza-se por meio de procedimentos e operações com vistas à inteligibilidade dessa comicidade.

A partir dessa compreensão, no processo criativo observamos que um mecanismo de economia de desprazer na recepção da obra (que podemos chamar *lei do menor esforço de recepção* ou *lei do menor esforço*, mais simplesmente) e um mecanismo de inversão da lógica da ordem oficial (que podemos chamar *lei da inversão*) submetiam-se a uma determinada concepção estética. Essa concepção se materializava em uma espécie de *estética do rebaixamento do sublime ao mundo material e corporal da cena*, que podemos chamar *estética do rebaixamento*, aproximando-a do realismo grotesco.

Em uma analogia com o mecanismo do humor, era como se Hugo Rodas dirigisse-se ao público reduzindo as dimensões desprazerosas da situação de corrupção explicitada, afirmando a cena como superior às adversidades do mundo. Observamos que essa economia de desprazer do público era um modo de humor pessoal orientado para a cena, que tinha algo de libertação, de grandeza, de exaltação da própria cena. Notamos mesmo que se materializavam nas orientações com ênfase na explicitação da sua inerente teatralidade.

Era como se a grandeza do humor da cena residisse no triunfo de sua exibição, na vitoriosa afirmação da invulnerabilidade do seu ser. De certo modo era como se Hugo trabalhasse buscando revelar o triunfo da cena diante da dura realidade do mundo e a vitória do princípio do prazer universal, por assim dizer. Esse *humor da cena* evidenciava-se na própria cena, fazendo-se verificável na atmosfera cômica como um todo. Tratava-se assim de uma construção, ainda que implícita, de uma disposição ao riso e ao prazer.

Se o humor da cena criava uma disposição ao riso, outras operações realizadas na pela dramaturgia suscitavam mesmo o riso, pela evidência de padrões de um mundo “invertido” que se explicitavam. Esse mecanismo de inversão (*a lei da inversão*) inventava uma cena carnavalizada, deslocando os personagens “russos”<sup>120</sup> para o universo popular brasileiro.

A lógica oficial da encenação do texto clássico “estamos na Rússia, logo comportamo-nos como russos” é invertida, criando uma situação de incoerência ou “non-sense”: estamos na Rússia, os personagens tem nomes russos, mas apresentam-se no modo popular cômico brasileiro, ou seja, carnavalizados em uma Rússia-candanga-brasileira. E se pensarmos que o próprio argumento já contém uma inversão da lógica oficial, podemos sugerir mesmo uma carnavalização da carnavalização implícita à obra Gogol. Dessa interpretação que atualizava a fábula de Gogol ao contexto brasileiro surgiam vínculos inteligíveis, materializados no desempenho dos atores, que suscitavam o riso.

O argumento de “O Inspetor Geral” explicita padrões indesejáveis de organização do mundo institucional, com ênfase na corrupção da instituição governo. Da mesma forma, os habitantes do mundo ficcional da Rússia-candanga-brasileira relacionam-se com o forasteiro por intermédio das suas próprias práticas corruptas. São todos corruptos e a orientação de Hugo Rodas neste sentido é de explicitar esse modo corrupto de existência: “Eu quero que expliquem um pouco mais quem somos: somos cidadãos, fiéis ao nosso princípio de roubar ao próximo”<sup>121</sup>. O “Hino do Estado”, criação musical coletiva desenvolvida no processo criativo (e posteriormente refutado como material da encenação final) reflete bem essa interpretação da fábula, traduzida para nosso contexto político e social:

Hino do Estado:  
Viva nosso estado, no rosto o sorriso estampado!  
Essa é nossa lei: nosso poder emana de vocês!  
Suborno, propina, chantagem;  
E o povo para se tirar vantagem...

---

<sup>120</sup>A adaptação do texto realizada pelos atores resultou nas seguintes personagens: Anton Antonovitch, O Governador; Anna Andreievna, A Mulher do Governador; Maria Antonovna, A Filha do Governador; Michka, criado do governador; Luka Lukitch, O Inspetor de Escolas; Ammos Fiedorovitch, O Juiz; Artemy Phillippovitch, O Diretor do Hospital; Ivan Kuzmitch, Chefe dos Correios; Piotr Dobtchinski e Piotr Bobtchinski, fazendeiras; Ivan Khlestakov, funcionário de São Petersburgo o falso Inspetor Geral; Ossip, O Criado de Ivan Khlestakov; Christian Ivanovitch, O Médico; A Criada do Hotel. Anotações sobre o processo criativo.

<sup>121</sup>Hugo Rodas, orientação aos atores. 18, Maio. 2006. Anotações no diário de observação do processo criativo.

Na interpretação de Hugo Rodas, as consciências das personagens, submersas na corrupção e deformadas pelo medo da justiça, estão cegas para poder perceber o engodo do qual são vítimas. Ao confundir o pilantra Klestacov com o Inspetor Geral, cada habitante da cidadezinha explicita a pobreza de seu caráter, situados em um universo feito de bajulações e hipocrisia. Por outro lado, quanto mais o impostor Klestacov se distancia na prática de seu comportamento de um verdadeiro inspetor, mais se acentua o mal-entendido e mais aumenta a graça da comédia. O mal-entendido é desfeito mas ficam explicitadas, para toda a comunidade, as práticas de corrupção e hipocrisia de cada um no episódio. Além da exposição de sua própria corrupção, o final aponta para o recomeço do ciclo corrupto; o verdadeiro Inspetor Geral, recém chegado na cidadezinha, está aguardando-os no hotel e o medo da justiça se instaura novamente.

Estreada com grande escândalo em 1836<sup>122</sup>, o procedimento cômico que fundamenta a peça de Gogol é o quiprocó, termo que se origina de expressão latina *quid pro quo* (isto por aquilo) significando tomar uma coisa pela outra. O efeito cômico surge quando a platéia assiste ao engodo vivenciado pelos personagens - localizar uma referência em um contexto estranho ao seu contexto original, mas tomando-o como próprio. Há o distanciamento da situação (“eu não tomaria esse impostor pelo Inspetor Geral”) e o prazer de estar nesta situação privilegiada, diante do desprazer das personagens.

O quiprocó e suas conseqüências são a principal mola do efeito cômico do excelente argumento. Vimos anteriormente que por mais completo em orientações que a obra literária seja (e por mais potente e eficaz que seja o seu discurso) o texto não é capaz de abarcar, em sua integridade, o fenômeno das múltiplas e simultâneas informações que ocorrem no ato do desempenho cênico. Assim, na etapa de manejo, era mesmo interessante perceber que obra literária e a cena que a partir daquelas indicações resultava constituíam-se realizações diferentes, materialidades distintas, facilmente percebidas em suas próprias existências materiais.

O texto (o elemento literário, o documento, que tem sua materialidade nas letras inscritas em um suporte) indicava ao dramaturgo ações a serem desempenhadas (ou não) na cena; no ato do desempenho, essas indicações eram adotadas ou refutadas, opções da dramaturgia que se transformavam na materialidade específica do espetáculo - no corpo dos atores, nas movimentações, nas texturas, nas sonoridades, por exemplo. Essa

---

<sup>122</sup> GOGOL, Nicolai. *O Inspetor Geral*. Ed. Abril, São Paulo, 1976. p.X

distinção de materialidades entre texto e cena nos sugeria mesmo que o texto literário funcionava como um conjunto de sugestão de ações que não se trata da evidência de seu desempenho.

Neste sentido, o que se evidenciava era um processo permanente de construção dramaturgic. Aquela primeira adaptação do texto realizada pelos atores não se considerou definitiva; antes foi tratada como um roteiro preliminar, que ia sendo reescrito, na medida em que sua eficácia cênica (e cômica) ia sendo testada e atualizada durante o próprio desempenho. Essas modificações na “a letra” procuravam preservar a agilidade na ação dos personagens e o tempo-ritmo do espetáculo, elementos que, na compreensão da direção, são inerentes da comédia contemporânea. Note-se que a esse método de adaptação podemos vincular a lei do menor esforço da recepção. De certo modo, a dramaturgia operava junto a um provável “desprazer” (o enfadonho do texto, por exemplo), originado pelo esforço de compreensão da cena pelo público. A essa diminuição do “desprazer” a dramaturgia associava a potencialização da informação textual, conjugando-a com informações gestuais e sonoras da cena.

Desta maneira, foi possível compreender que o manejo da “letra”, orientado pela “lei do menor esforço” adaptava-a, liberava-a em seus aspectos semânticos e sonoros, articulando-a na cena; e que no cerne desta dinâmica de constante atualização situavam-se possibilidades latentes, que a sensibilidade do dramaturgo vislumbrava no ato do desempenho do ator. O manejo tratava-se, assim, do momento de privilegiar a experimentação de outras possibilidades embrionárias para a escritura cênica e de adotar, refutar, ou ampliar possibilidades já trabalhadas.

O manejo do material literário visava explicitar a interpretação do argumento como uma paródia de nossa própria realidade social - de brasileiros e brasilienses do século vinte e um. Esse procedimento de atualização verifica-se na correlação dos elementos registrados no texto (por exemplo, argumento, falas, personagens, dinâmicas de contracena) com elementos que não estavam registrados (movimentação dos atores, cenografia, indumentária, cortes e inserções no texto original, para citar alguns). Desta forma, o argumento de Gogol funcionava como um “enunciador” dos elementos mínimos para o roteiro da cena e antecipava elementos que iam sendo atualizadas e desenvolvidas.

Na elaboração da comicidade da cena, Hugo Rodas produz referências conhecidas também a partir da articulação dos elementos do roteiro com a realidade

social histórica da sociedade brasileira. Em sua interpretação, a recente história política do Brasil, seus personagens (a ex-primeira dama Rosane Collor de Mello e o atual Governador do Distrito Federal, Joaquim Roriz, para citar exemplos), a dinâmica interna da vida política (servilismo dos funcionários públicos, corrupção de uma forma generalizada) são materiais do imaginário popular que ele utiliza. Esses materiais, estilizados e carnavalizados (destituídos de sua dimensão “sublime” oficial), são transportados para a cena na interpretação dos atores.

No processo criativo, foi possível observar uma concepção para o mundo ficcional que se inventava, materializada em uma ênfase no rebaixamento do “sublime” das personagens ao mundo material e corporal da cena. Essa “estética do rebaixamento” direcionava-se para a vitória da ostentação de um “horrrível” estetizado, integrador de diferentes modos de construção do “belo”; um mecanismo de inversão dos cânones do belo “sublime”, integração e inversão explicitas na orientação abaixo:

Acho que pode ficar muito divertido, acho que pode ficar muito bem. Se ficamos meio “operísticos” entendeu? Uma coisa mais... meio brechtiana, mesmo. Entendeu? Um pouco mais operístico, quanto mais brechtiano levemos a coisa melhor, menos Stanislavski mais brechtiano, eh? Uma brincadeira entre as duas coisas. Por que a interpretação eu gosto stanislavskiana [improvisa]. Eu gosto de isso, dessa grandiloquência, isso eu gosto, para esse espetáculo eu gosto, acho que fica demais, fica bem. Sobretudo para você [Gil, o inspetor] que é falso, por que é um falso personagem, Entendeu? Ele [o inspetor] é minha imitação. Eu sou a ostentação. Quando vocês querem algo horrrível, vocês têm que seguir algo horrrível. E quem é o horrrível? Horrrível é... o Hugo Rodas. Por que o horrrível tem que ser atraente.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 06, Junho. 2006

Essa “estética do rebaixamento”, de cuja potência integradora não escapava nem o próprio demiurgo, orientava a criação das personagens no sentido de uma pesquisa de ações e corpos grotescos (horrríveis). Note-se aqui dentro da cultura popular sempre o corpo grotesco suscitou o riso, por explicitar de modo invertido os padrões estéticos vigentes para o corpo, ao mesmo tempo em que integrava sorrisos desengonçados, rostos deformados ou corpos obesos ao modo de ser da sociedade.

Se os cânones do desejável e da beleza contemporânea apontam para um corpo jovem e belo, Bakthin<sup>123</sup> indica que na concepção grotesca o corpo expressa que não

---

<sup>123</sup> BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Editoras Hucitec e Universidade de Brasília São Paulo-Brasília, 1999. p. 23

está isolado do mundo, ao contrário, ultrapassa-se a si mesmo. Assim, na concepção grotesca de corpo a ênfase recai “nas partes do corpo que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai, ou ele mesmo sai para o mundo, através dos orifícios, protuberâncias, ramificações, excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz”.

Desta maneira, enquanto na caracterização das personagens encontros inventavam uma risível opulência de barrigas e seios, a própria construção desse corpo grotesco era exortada a ser investigada. Em relação à criação corpórea das personagens, o dramaturgo oferecia aos atores imagens detalhadas desse corpo grotesco, que iam sendo inscritas no exercício do próprio desempenho do ator. A orientação a seguir, referente, ao criado Óssip, exemplifica esse procedimento da dramaturgia:

Dobre os joelhos. Caminhe de joelhos dobrados, como se tivesse cagado. Ele caminha assim, ele é assim. Tem o pau grande, para frente, isso. Os ovos são muito grandes também, por isso tem que *ponerlos* para frente, isso. E caminhe reto, normal. Dobre os joelhos, dobre os joelhos para caminhar. This is. Coçou o saco. Ele é assado. É um personagem assado, não pode juntar as pernas. Queima. Tá assado. E sabe o quê? ele tem chato. Ele tem chatos, que lhe mordem. Ele tem chatos! Se ele tem as mãos livres, vai para o bolso e volta e coça. (Uma vez eu tive chatos e minha mãe descobriu porque eu rasguei os bolsos de todas as calças, porque eu não sabia o que era chato ainda, aí claro, rasguei todos os bolsos.) Ele deve ter algo como dois milhões de chatos, entendeu? (Tive uma amiga que teve chatos nas sombrancelhas. Tomem cuidado...) Dobra os joelhos! tá cagado e tem chatos!

Hugo Rodas, orientação aos atores, 06, Junho. 2006

As operações dessa “estética do rebaixamento”, como vimos no exemplo acima, eliminam aspectos sublimes da personagem trazendo-a para a dimensão grotesca de sua existência material desempenhada pelo ator. Sobre o personagem desempenhado, então recaem observações têm ênfase no ritmo da cena (uma diminuição no eventual “desprazer” do público pelo “enfado” de um tempo cotidiano) que Hugo Rodas vincula a *commedia dell’arte*:

Algumas coisas que queria falar. O segundo ato, vocês tem que ter consciência exata de que aquilo é quase *commedia dell’arte*. A visão que eu tenho disso é absolutamente *commedia dell’arte*, entendeu? Quase que o cara não pode estar parado, ele quase que não se detém, o criado; é um movimento puro, daquelas pessoas que não podem parar de falar, porque se param de falar percebem que mentem, então não conseguem parar de falar. Entendem? A única maneira de convencer o outro é não permitir que o outro pense. Então esse tempo; esse tempo para essa cena.

Hugo Rodas, orientação aos atores, 06, Junho. 2006

Se por um lado a estética do rebaixamento alcançava o sublime dos personagens como um todo, essas operações também recaíam sobre a ação vocal. Neste sentido buscavam construir uma sonoridade grotesca para a cena (como sonoros arrotos, por exemplo). A orientação a seguir trata-se de exemplo de manejo da sonoridade da ação vocal, com vias a uma musicalidade que remetesse ao universo grotesco da personagem:

Não quero ver a cara das pessoas, quero ver máscaras! Por exemplo, você [personagem Chefe dos Hospitais] cheira merda; você não gosta de merda; mas você cheira merda, tudo é merda para você, o odor de merda é impressionante. Olha como penetra, o odor do lado, quando peidam, no teu nariz. Horrível! A merda dos enfermos, o nojo, do cocô que tem que tirar da cama... (a atriz desempenha). Entendeu o que eu te disse, mas não está chegando lá. Sua voz não tem voz de cheiro de merda; tem que ser uma voz que interfira, imunda, para ser diferente dos outros. (Hugo faz um hilário improvisado com uma voz que tem “cheiro de merda”). Não façam de conta, sintam o cheiro da merda!

Hugo Rodas, orientação aos atores. 18, Maio. 2006

#### 4.2. Invenção do Espaço

Estudamos anteriormente a tarefa da demiurgia de Hugo Rodas, ou seja, a conjunção das atividades de encenador e dramaturgo em dois momentos do processo criativo: a etapa de aproximações do universo da obra e a etapa de manejo do material literário. Verificamos que o dramaturgo manejava o texto adaptando-o, liberando-o e articulando-o a partir das necessidades da cena. No cerne desta dinâmica de constante atualização situavam-se possibilidades latentes, que a sensibilidade do dramaturgo vislumbrava no ato do desempenho do ator. A intervenção tratava-se do momento de privilegiar a experimentação de outras possibilidades embrionárias para a escritura cênica.

O termo escritura cênica, segundo Pavis<sup>124</sup>, vem a ser “modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena - ‘em imagem e em carne’ - as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola”. Se “pôr em cena”<sup>125</sup> é a própria atividade da encenação,

---

<sup>124</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999. p.131-2.

<sup>125</sup> Segundo Yan Michalski, os termos franceses *mise en scène* (ao pé da letra “colocação na cena”) e *metteur en scène* (“colocador na cena”) não têm correspondentes em português do Brasil, em função das intraduzíveis diferenças culturais entre a produção teatral francesa e brasileira. Em Português do Brasil, a expressão *mise en scène* estaria mais próxima do termo encenação, enquanto ao *metteur en scène*

aprendemos aqui, bastante obviamente, que escritura cênica trata-se da materialidade da encenação. Neste sentido a escritura cênica

[...]designa por metáfora, a prática da encenação, a qual dispõe de instrumentos materiais e técnicas específicos para transmitir um sentido ao espectador. [...]A escritura cênica nada mais é que do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral.

Neste momento do estudo vamos, então, apresentar o modo com o qual observamos que o encenador colocava os atores em um lugar inventado para a ação das personagens. Em outras palavras, vamos analisar a maneira pela qual essa escritura cênica ia materializando-se, tornando-se evidente e “legível” ao longo do processo criativo. Princípios dessa “colocação” estão apresentados, no trecho a seguir, pelo próprio Hugo Rodas:

Eu preciso saber aonde eu faço as coisas. Por isso sempre minha primeira idéia do espetáculo é cenográfica. Quase sempre. Eu não me cobro nada, parto de uma liberdade absoluta. O que eu sinto é que preciso ter clareza absoluta de aonde vou colocar o ator. Em cima do banco, em cima do obelisco, na água, na terra, em cima de quê? Onde? Aí depois que eu tenho isso já vem a clareza da forma. Às, vezes, por exemplo, há uma necessidade; um trabalho no qual necessito três planos; outra vez não, é um trabalho que vou fazer aéreo, ou é um trabalho que vou fazer com circo, ou é um trabalho que vou fazer com isto, com aquilo... Depende da proposta.

Hugo Rodas, orientação aos atores, 16, Maio. 2006.

Ao expressar-se dessa maneira Hugo Rodas evidencia claramente seu modo de abordar a questão espacial em um processo criativo teatral. Trata-se, em um primeiro momento, de um “arranjo” ou seja, da colocação dos atores em um “onde”. Essa inscrição inaugural no espaço delineia uma “forma”, um esboço, que interage com a imaginação do encenador. Dessa interação com espaço e ator surgem novos “esboços”, novas inscrições. Note-se antes que tal se dá por sua disponibilidade de manejar o espaço como um material flexível e mutável, que é então submetido às necessidades específicas de cada montagem.

---

corresponderia o termo encenador. MICHALSKI, Yan. *Apresentação*. In ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. p. 13.

Ao assistir seus espetáculos, a mutabilidade parece mesmo caracterizar a modelação espacial do encenador. A esse respeito, a partir da análise da montagem “Navalha na Carne” (2006), Marcus Mota<sup>126</sup> já havia sido explícito: “Quando você acompanha atentamente os vários trabalhos de Hugo Rodas uma coisa se destaca: ele nunca repete uma configuração espacial”. A mutabilidade e flexibilidade da configuração espacial, perceptível na poética de Hugo Rodas, podemos inicialmente aproximar de um modo de fazer teatral no qual encenadores não se furtam à experimentação de diferentes possibilidades de configuração espacial que cada produção estética oferece. Essa característica da experimentação espacial trata-se mesmo de um aspecto verificável nos modos de realização de teatro e dança da década de sessenta.

Falando da questão do espaço no teatro, Roubine<sup>127</sup> aponta a década de sessenta como um ponto culminante na evolução da prática teatral. Acontece uma verdadeira “explosão” da estrutura de palco no formato italiano, que deteve uma posição dominante até a primeira metade do século<sup>128</sup>. Experiências como as de Jerzy Grotowski ou do “Living Theatre”, junto a outras tantas experiências teatrais levam o teatro a “tornar-se ou voltar a ser uma estrutura completamente flexível e transformável de uma montagem para outra”.

Com essa explosão do palco italiano, da qual nos fala Roubine, modifica-se igualmente a relação que o público tem com o espetáculo. Na sala de teatro convencional (a maioria de palco italiano e com recursos técnicos que permitem tanto eficácia dos efeitos de ilusão como conforto para o espectador) o que de alguma forma estava (ou ainda está) implícito é que o público se deixasse envolver por uma ficção que ele tomasse por “verdade”. No teatro contemporâneo essa e outras possibilidades, em diferentes lugares e formatos, passam a ser oferecidas “às vezes até dentro de um mesmo espetáculo”:

A gama vai da participação mais ou menos ativa na representação até a integração no universo da ficção: da liberdade de movimento e de escolha no uso que faz do espetáculo até uma submissão consentida a

---

<sup>126</sup> MOTA, Marcus. *Do movimento no espaço ao espaço em movimento: pensando o que Hugo Rodas faz, a partir da montagem de Navalha na Carne, de Plínio Marcos*. Disponível em: <Marcosphttp://www.marcusmota.com.br/materia.php?id=295> Acessado em: 27 Set.2006.

<sup>127</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A explosão do espaço*. In ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998. pp. 116-8.

<sup>128</sup> Vimos, no Capítulo 2, a desconfiança com a qual a criação do Teatro Circular de Montevideu, em dezembro de 1954, é recebida pela crítica uruguaia e a inovação que significava aquele palco circular.

um poder ao mesmo tempo presente e invisível, o da própria estrutura que o manipula; da euforia que nasce do jogo e da sensação de estar pertencendo a uma coletividade até um mal-estar provocado pela desorientação, a vaga impressão de estar transgredindo uma misteriosa proibição...

No âmbito da arte da dança, na década de sessenta também acontece uma “explosão espacial”, por assim dizer. Soraia Silva<sup>129</sup> indica que a nova dança americana, chamada pós-moderna, surge como movimento a partir dos conceitos lançados pelo grupo Judson Memorial Church de Nova Iorque, entre 1960 e 1962. O grupo de dançarinos propõem novas posturas para a dança, tais como:

[...] desconstrução dos paradigmas de fórmulas coreográficas; estímulo de aproximação dos dançarinos aos métodos da música de avant-garde (influência de Cage); os limites da dança expandem-se para incluir qualquer espécie de atividade; não-dançarinos participam dos trabalhos (continua o conceito de universalidade da dança proclamado por Laban), apresentando concertos na igreja, os não dançarinos estando já quase tão proeminentes quanto os dançarinos, como executantes e como coreógrafos dos espetáculos.

Silva analisa aspectos do Judson Memorial Church e deduz que as práticas, ditas atualmente pós-modernas na dança, sempre estiveram presentes no fazer artístico do grupo como uma “[...] ideologia da contracultura, reinante na época, que num processo de inversão de valores, tornou-se ideologia dominante nos vários grupos dedicados à nova dança.” Neste sentido, o “pós” que antecede o “moderno” com o qual o grupo se autoproclama a autora salienta que significa antes “contra”; trata-se da assunção de uma postura política contra o elitismo da dança clássica e contra o hermetismo da dança moderna, que “segundo os pós-modernos tinha se afundado num universo esotérico e extremamente hermético para a maioria dos espectadores”.

Segundo a autora, esse “contra” implícito no pós-modernismo do Judson Memorial Church explica por que a dança pós-moderna, em seu momento inaugural, tem a tendência de “partir do mínimo, do mais simples e acessível”, não procurando “codificar normas ou códigos para a nova forma de expressão”. Tal procedimento, por um lado ampliava o escopo de novas formas de produção de dança, o que incluiu a exploração de novos lugares onde se dança. Essa exploração espacial também pode ser constatada na intensa utilização de espaços alternativos, como ruas ou galerias, para o

---

<sup>129</sup> SILVA, Soraia Maria. *Pós-modernismo na dança*. In GUINSBURG, Jacó e BARBOSA, Ana Mae. *O Pós-Modernismo*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005. pp. 438-43.

desempenho de criações em dança no período. Por outro lado, o procedimento permitiu a multiplicação das formas da dança pós-moderna, que evolui em diversas direções.

Se a ideologia da contracultura reinante na geração de sessenta possivelmente perpassa a poética de Hugo Rodas, a arte da dança (assim como a música), por sua vez, verificava-se intimamente vinculadas à sua escritura cênica. E é mesmo bastante arriscado distinguir sua arte em um grupo de procedimentos dessa ou daquela arte. Teatro, dança e música mostravam-se instâncias complexas e altamente imbricadas em seu fazer artístico. Em todo caso, a título de uma melhor compreensão do aspecto espacial de seu fazer teatral, é como se Hugo abordasse o processo criativo tanto a partir de seu “olhar” de cenógrafo como a partir de seu “olhar” de coreógrafo. Se ao encenador cenógrafo cabe, grosso modo, a colocação estética de elementos no espaço da cena, ao encenador coreógrafo cabe o desenho vivo, o movimento desses elementos. Tarefa que o próprio Hugo chamou “geografia do espetáculo”, referindo-se ao início de sua parceria como o diretor Antônio Abujamra, em uma analogia que apresenta o aspecto da direção corporal do ator como sinônimo de coreografia:

Eu trabalhava com o que seria “a geografia do espetáculo”. Durante todos esses anos trabalhei com Abujamra e no TBC fazendo quase todo o trabalho de corpo. Significava já uma espécie de “direção corporal”. Por exemplo, nesta época o Abujamra me dizia: “Não gosto da cena do telefone; faz alguma coisa para a cena do telefone. Isto é o que eu chamo de coreografia. Eu fiz com Ricardo Almeida uma vez a cena do telefone e ele me disse: “O que você quer fazer?”. Eu disse: “Ah, vai girando! Gira, se arruma, faz o que quiser!” Entende? Por que é próprio do ator essa busca de coisas.

Hugo Rodas, orientação aos atores, 16, Maio. 2006

Participando de seus ensaios, como atriz ou pesquisadora, foi mesmo possível observar que essa “geografia do espetáculo” se dava a partir de determinadas operações. Por um lado delimitava-se o espaço cênico onde evoluíam os atores; por outro lado, modelava-se essa evolução no espaço tridimensional delimitado. O resultado era a inscrição de ações, gestos e trajetórias do ator no espaço da representação inventado. Arte de encenar e arte de coreografar<sup>130</sup> convergiam para a criação do todo da cena. O

---

<sup>130</sup> A habilidade de coreografar de Hugo é altamente internalizada. Quero ilustrar essa sugestão com dois episódios. Certa vez, saímos para confraternizar o final da montagem de “Navalha na Carne” (2006). O restaurante, dispunha apenas de uma mesa, que localizada tal qual não oferecia o espaço necessário para acomodar o grupo de quatro pessoas. Hugo deslocou a mesa. E satisfeito em resolver o problema espacial a seu modo coreográfico explicou o arranjo: “Com duas diagonais resolvemos tudo!”. Em outro episódio, mais recente, eu dirigia o carro após o ensaio de “Os Demônios” (2007). Ia levá-lo em casa. Hugo estava

espaço inventado, por assim dizer, emergia do diálogo entre essas duas modalidades operativas do encenador: o encenador cenógrafo e o encenador coreógrafo.

O Teatro Helena Barcellos, onde aconteceram os ensaios e as apresentações, vimos tratar-se de um salão multiuso, em formato quadrangular, com dois níveis. O quadrado do primeiro nível é circundado por um perímetro no segundo nível, um “mezanino”, digamos assim, de quatro lados. Neste lugar, era interessante observar que enquanto encenador cenógrafo delimitava o espaço onde evoluíam os atores e o espaço liminar que separava atuação do público, por sua vez, o encenador coreógrafo privilegiava a modelagem das trajetórias que o corpo do ator desenvolvia neste espaço. O conjunto dessas operações, que tanto “desenhavam” o espaço tridimensional como “inscreviam” a movimentação dos atores, compreendemos corresponder ao todo espacial da cena que se ia inventado. Assim, convenciamos distinguir dois modos de manejo do espaço que verificamos no processo criativo de “O Inspetor Geral”: o *modo cenográfico* e o *modo coreográfico*.

#### **4.2.1. Modo Cenográfico**

Ao modo cenográfico, entendendo “cenografia como a escritura no espaço tridimensional”<sup>131</sup>, correspondiam operações com ênfase tanto no arranjo de materiais cenográficos, como na invenção e delimitação do espaço tridimensional da representação. Ao conjunto dessas operações convenciamos chamar procedimento cenográfico, que verificamos operar por indicações verbais.

Ao longo do processo criativo, foi possível verificar que o encenador e os atores compartilhavam do processo de elaboração da cenografia do espetáculo, sob orientação do encenador. Aos atores cenógrafos cabiam tarefas tais como localização, colocação e tratamento plástico dos materiais cenográficos, enquanto ao encenador cabia as opções de invenção espacial do mundo ficcional. O lugar da ação do mundo ficcional surgia a partir da delimitação tridimensional da área de atuação e da colocação dos materiais cenográficos no espaço delimitado.

---

insatisfeito com minha desorientação no percurso. Diante minhas insuficientes explicações disparou: “Mas já era pra você pensar coreograficamente...”.

<sup>131</sup> Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, 1999. p. 45.

O desenho e a foto a seguir ilustram o arranjo cenográfico que inventa a “caixinha de marionetes” utilizada no 1º ato.

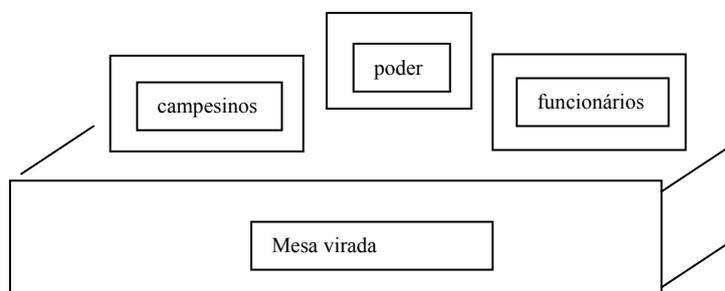


Foto 1 - arranjo cenográfico e coreografia “Caixinha de Marionetes”

A “caixa de marionetes” tratava-se de uma grande mesa, colocada com o tampo de frente para a platéia. Atrás do tampo, o encenador colocou todos os atores. Ainda foram adicionados praticáveis, no centro, que criavam dois níveis dentro da “caixinha”. Internamente os personagens eram agrupados por afinidade e nível social. No nível mais baixo o encenador colocou os “campesinos” e “funcionários” do governo da província “russa”. Ao centro, no primeiro nível estavam Governador e a Mulher do Governador destacados. Um pouco atrás, no segundo nível foi localizada a Filha do Governador.

Essa disposição explicitava uma pirâmide social, na qual os personagens concentravam-se em um espaço bastante exíguo. O efeito dessa concentração era a explicitação de um ambiente promíscuo, onde cada um tem que “lutar” pelo seu espaço existencial.

A área de atuação materializou-se no formato de semi-arena, tal que utilizava o mezanino frontal do teatro Helena Barcellos como área de evidenciação e atuação dos músicos. Essa opção modelava a recepção do espetáculo, que à escolha do espectador poderia se dar tanto frontal como lateralmente. Neste sentido, a opção das arquibancadas que contornavam os três lados da semi-arena possibilitava também a multiplicação de pontos de vistas, relativizando assim uma percepção unitária e fixa. O esquema abaixo representa em um plano a invenção do espaço da representação no Teatro Helena Barcellos:

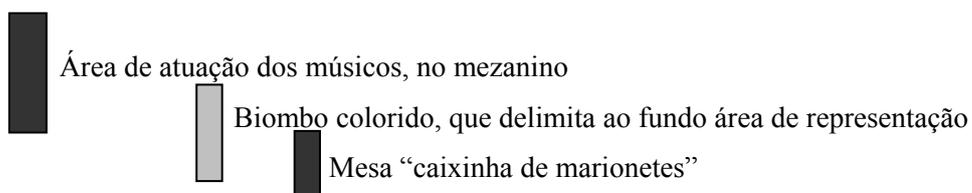
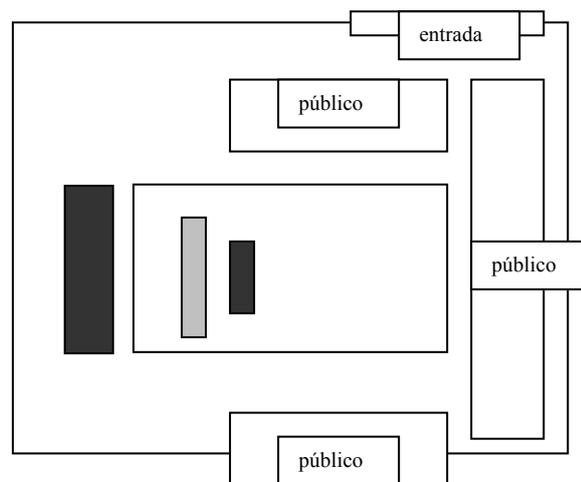




Foto 2: Arranjo cenográfico. “A casa do Governador”. 28, Julho 2007

Na cenografia, o material utilizado é o encontrado no teatro, que vai sendo adotado em função da necessidade da cena; escadas, praticáveis e um biombo, que serve como uma espécie de rotunda. Outra opção cenográfica adotada foi o manejo de elementos facilmente deslocáveis (mesa, praticáveis), o que permitia a mutabilidade de arranjos cenográficos em função da evolução da fábula, no ato do desenvolvimento da ação. Esses elementos móveis, manejados pelos dos atores, conquistavam outras funções e inventavam outros espaços na área de atuação. Ao evidenciar os modos de produção do espetáculo, essa operação subvertia a noção do ilusionismo, que tão comumente se atribui ao fazer teatral, exibindo e assumindo como inerente ao ser da obra os próprios mecanismos da teatralidade que o produz.

#### **4.2.2. Modo coreográfico**

Ao conjunto de operações que “inscreviam” a movimentação dos atores no espaço, inerentes ao modo coreográfico do encenador, convencionamos chamar *procedimento coreográfico*. A ênfase dessas operações, (a direção corporal da qual nos falava Hugo anteriormente) verificamos recair sobre o espaço gestual do ator -

expressão que no âmbito desse estudo compreendemos conforme Pavis<sup>132</sup>, a saber: “O espaço criado pelo ator, por sua presença e deslocamentos, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco”.

Essas operações da coreografia do espetáculo efetivavam-se por intermédio do método da marcação, que por sua vez operava por indicações verbais, mostração, e/ou regência do desempenho. No processo criativo, o encenador coreógrafo oferecia coordenadas espaciais para o deslocamento na área de atuação do ator; combinava unidades isoladas de gestos, desta maneira oferecendo coordenadas tridimensionais para o ator realizar partituras gestuais; ou ainda solicitava a modelagem do “desenho” que o corpo do ator inscrevia no espaço. Assim, durante desempenho dessa coreografia da cena era possível observar as trajetórias e formas dos atores inscrevendo-se no espaço e sendo por ele delimitadas.

Essas “marcas” iam sendo estabelecidas pelo encenador e fixadas pelos atores ao longo do processo criativo, a partir de uma seleção de modos de trajetos, gestos e “achados” coreográficos. O trecho a seguir descreve o momento de localização do achado gestual, a partir do qual surge a idéia da “caixinha de marionetes”:

Hugo - [para Fernando] Esses braços são maravilhosos. Já comece a adotar isto. Não perca esta construção, quase uma marionete. Esse braço poderia originar um trabalho assim para todo mundo. Por exemplo, em uma cena todo mundo pode ser uma marionete. Por exemplo, agora, façam isso.

(experimentação dos atores)

(adoção)

Hugo - Eu adorei, é o que vai ser para sempre. Isto de os braços... é uma lei; é uma lei interessante, estar sempre conduzido por uma linha. Isso, muito bem!

(operação coreográfica - mostração)

Hugo - Tem uma coisa que ele faz, que é melhor. Ele põe o braço de uma maneira que é evidentemente de boneco. É assim; (mostra) o cotovelo para acima. Não é assim; (mostra) assim estou sempre, naturalmente. Isto é bem de boneco. Estou pendurado pelos cotovelos, então, o braço é mais livre. Isto é muito boneco, muito bom, isso.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 18, Maio. 2006

Note-se que a partir de seu “olhar” de coreógrafo, o encenador localiza o elemento coreográfico (braço de boneco) no desempenho do ator. Esse elemento é destacado como possibilidade, adotado e manejado. As orientações a seguir são

---

<sup>132</sup> PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999. p. 137.

exemplos do modo de manejo coreográfico dos atores, com vias à invenção e inscrição no espaço da forma corporal “bonecos”.

(criação de coreografia)

Hugo -Poderíamos ter alguma coisa assim: (mostra). (experimentação dos atores). Como tem pouca qualidade volto a explicar; o braço e o tronco. Por exemplo: Faz para mim Luana, aqui [braço], aqui [tronco]. Agora inclina o tronco, só o tronco. Isto é um boneco. Agora para esquerda, para adiante, sempre volta ao meio... agora ri para trás, há,há,há... Assim! boneco ri assim. Agora façam vocês também. Esquerda, Direita, voltem ao meio, adiante, para trás. Só isso, façam o quanto quiser, esses mesmos movimentos. Vocês percebem a diferença? Só esses quatro movimentos, é genial. Para adiante, para trás, para a esquerda para a direita. Vamos lá.

( desempenho)

(modelagem)

Hugo - Congelou! Olha que feio. Se você estivesse com o tronco aberto para aqui e você também, isso ficava outra coisa; outra imagem, entendeu? Por exemplo, eu não vejo braços, eu não estou vendo os teus braços. Ah, agora sim. Vejam o desenho que provocam. A pirâmide [humana] que provocam!

(desempenho) Cadê o movimento de tronco? Não de braço, de tronco!

(modelagem)

Hugo - Coreografia; vamos ver como ficou sua coreografia [Luana demonstra sua coreografia] Todo mundo! (desempenho) E é ótimo quando erram!! Está ótimo! Uma vez mais, desde o começo. É muito bom, é muito bom. É o que eu dizia: se armamos um começo... passamos por tudo, pratatá... agora temos um começo.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 18, Maio. 2006

O espetáculo foi concebido no formato semi-arena, ocupando três lados do quadrado central do Helena Barcellos. O posicionamento da frente do palco foi pensado em função da facilidade de entrada e saída do público no teatro, uma vez que para Hugo Rodas é importante que se possa sair do espetáculo com facilidade: “caso alguém precise ou queria sair<sup>133</sup>”. A trajetória do deslocamento dos atores era pensada em função dos diferentes ângulos que tridimensionalidade do espaço delimitado proporcionava. O trecho a seguir exemplifica o modo de manejo da trajetória do ator:

(modelagem de trajetória da personagem Kletascov)

Hugo [para Gil] - Eu acho que você tem que descer pela escada e vir para frente. (desempenho) Por quê não desce um passo, e olha para trás como Lawrence Olivier? Se vocês não podem copiar Lawrence Olivier, vocês podem me copiar ... (risos) [imita a “grandiloquência de Lawrence Olivier”] (desempenho) Pare! Vire, pelo outro lado da escada. Não sabe como usar a escada? Imagine eu descendo essa escada

---

<sup>133</sup> Hugo Rodas, orientação aos atores, 06, Junho. 2006. Anotações no diário de bordo do processo criativo.

de costas falando para o público... Como eu faria? Fale descendo, daí até lá. OK, uma vez mais, fique aí.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 06, Junho. 2006

Observamos que o encenador também destacava e manejava objetos acústicos em sua inscrição no espaço. O exemplo a seguir trata-se do manejo de uma ação vocal, uma nota aguda que a atriz foi solicitada a emitir durante seu trajeto.

(modelagem de trajetória da personagem Criada do Hotel)

Hugo [para Sara] Faz a nota alta, faz a nota alta. Parou. Sai daí e vem reto: pararara, pararara, pararara... virou. Sai por aí reto, pararara, pararara, pararara... virou. Pára. Virou. Olhe para o público. Repita [a nota isolada] é uma marca toda musical. Uma vez mais.

Hugo Rodas, orientação aos atores. 06, Junho. 2006

Essas ações vocais inscreviam no espaço acústico algo das “personalidades sonoras” das personagens cômicas. Se para a personagem Criada do Hotel seu deslocamento é sempre marcada com uma emissão vocal agudíssima, em uma esquisita e divertida composição de trajetórias para ação física e ação vocal, Hugo ainda solicitava, como uma marca grotesca, que a personagem Kletascov desse sonoros arrotos. Assim, na articulação desses modos coreográfico e cenográfico observamos que o espaço da cena ia sendo inventado pelo encenador. Para uma melhor compreensão do resultado dessa invenção, a seguinte descrição apresenta a configuração espacial do momento inicial do espetáculo, no dia de sua primeira apresentação.

### **Uma seqüência espacial de “O Inspetor Geral”**

Pela entrada externa do Teatro Helena Barcellos o público adentra na sala da exibição. Um tema musical russo acolhe o público. O tema é executado por dois músicos, flauta e bateria, evidentes no mezanino do teatro. Os músicos usam extravagantes perucas coloridas. A área de representação tem um formato de semi-arena, e o público senta-se em arquibancadas dispostas nos três lados: um frontal e dois laterais. A ocupação do espaço acústico pelo alegre *leitmotif* russo sugere que ao adentrar na sala teatral adentra-se em um outro mundo, um mundo regido pelo pulsar da bateria e pela duração da melodia da flauta, que se repete durante toda a entrada do público.

Distribuído no espaço da representação os personagens estão imóveis em gestos que denotam terem sido capturados em uma ação aflitiva. A justaposição do tema

musical, que ocupa o ambiente acústico, com o instantâneo da ação capturada na imobilidade dos personagens cria tanto estranhamento como surpresa. A expectativa do público é surpreendida pelo ingressar em um mundo no qual o movimento de seus seres está aprisionado.

Essa justaposição do tempo, revelado na evolução sonora e imobilidade dos personagens sugere que se ingressa não no espaço Helena Barcellos, mas no próprio espetáculo, no instante em que sua eternidade é retida; ingressa-se em um mundo ficcional paralelo, que se exhibe em sua eternidade. O mundo da ficção assim capturado, revelado como um mundo pré-existente, suscita um prazer quase *voyeur*. Assim surpreendido, o público ingressa no próprio mundo da cena, a ele se integrando e dele participando com a visão privilegiada de quem preserva sua privacidade. Essa sensação prazerosa estimula a os sentidos a empreender uma exploração pela totalidade que esse mundo explicita e que é sua própria representação.

No universo ficcional que o público está sendo convidado a participar, os seres imobilizados atraem de pronto a observação. São “pinturas” vivas, o colorido de suas perucas e figurinos revelando uma risível contradição com o tema musical russo. O mundo invertido é ocupado por seres bizarros, grotescos e risíveis. A informação sobre o mundo ficcional suscita o prazer por sua rápida apreensão, e uma disposição ao riso por seu inerente humor. A leitura é clara: trata-se de um mundo carnavalizado, irreverente e bem-humorado. O público está imerso no mundo inventado de “O Inspetor Geral” de Hugo Rodas. O espetáculo já começou.

Você não trocava de lugar aí. Isso é novo? Se fosse um filme eu matava vocês dois, por que tinha que voltar e gastar de novo. Entendem a diferença entre filme e teatro? No teatro as pessoas se permitem ser distraídas. No cinema não pode. Porque cada metro custa uma fortuna. Então, por favor, *cuidem de el metro de criatividade de ese su pobre maestro...*

Hugo Rodas, orientação aos atores, 30, Maio.2006

## II. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu não sou como um cavalo; não tenho uma idéia e ponho aquelas coisas que usam os cavalos para não ver para os lados, entendeu? Eu abro o leque porque me parece que aí vai aparecer a coisa, é a partir dessa sensação de vazio, de repente, que aparece a luz.

Hugo Rodas, entrevista, 18 Maio, 2006.

A partir da apresentação dos contextos de formação pessoal e artística de Hugo Rodas procuramos nos aproximar de sua experiência de vida, seu modo de pensar viver e sentir, seu modo de interpretar a realidade e posicionar-se diante da vida. Seus relatos, cruzados com fontes bibliográficas, revelaram aqui uma bagagem pessoal e artística constituída por consistentes valores morais e vinculada a tradições e práticas do teatro e da dança uruguaios.

Em virtude do que foi estudado, percebemos que Hugo Rodas nasce e se cria em um ambiente empreendedor voltado para um fazer. A fábrica de tecidos “Campomar Y Soulas” desponta como uma referência tanto simbólica como efetiva da operosidade inerente à atividade humana. Um fazer com arte, podemos considerar assim, na medida em que a própria administração da fábrica inventava modos de potencializar seus recursos humanos, valorizando a dimensão cultural por intermédio do estímulo e viabilização do acesso a produções artísticas. Essa avançada *company town* Juan Lacaze, cidade natal do artista, trata-se de uma cidade-empresa planejada, e é mesmo irresistível a comparação: planejada como Brasília, a cidade que o artista uruguaio-candango elegeu para si e pela qual também foi eleito. Mas se Brasília foi planejada para ser o pólo do poder, já a pequena Juan Lacaze foi planejada para ser um pólo da indústria têxtil uruguaia. Um pólo de trabalho operário, um núcleo voltado para o fazer.

Naqueles tempos modernos e em pleno *boom* desenvolvimentista uruguaio, em um ambiente social com tal ênfase no trabalho valores como a disciplina e a organização são promovidos e introjetados pelo grupo social que dele participa e que com ele interage. Neste sentido, é bastante interessante observar que a esse implícito valor do trabalho, inerente ao seu grupo social, Hugo Rodas vai agregar à sua formação pessoal um valor muito próprio e peculiar: a justiça. Trata-se mesmo de um código moral familiar, herança do contexto da infância que aponta para uma postura *giusta* diante dos atos e fatos da vida. Pela ótica deste princípio orientador de sua visão de

mundo, podemos então compreender a insistente condenação do artista à demasia, ao excesso, ou ao desequilíbrio formal.

Ainda por intermédio do princípio da *giustizia* de Hugo Rodas (que vimos fortemente vinculado à imagem materna do artista) apreende-se que o trabalho, a disciplina, a limpeza (a ordem, a ausência de excessos) e a idoneidade são valores que integram seu código pessoal de conduta moral. O combate a esse acúmulo desnecessário, além de um padrão de conduta ético, verificamos como também um padrão estético, que vigora em seu programa artístico. A *giustizia* como premissa ética e estética norteia visão de mundo, conduta e perpassa a poética de Hugo Rodas.

O ambiente social de estímulo à vida cultural e o cotidiano familiar onde fazeres com arte e fazeres artísticos convivem e interagem (vale ressaltar a musicalidade do ambiente familiar, onde todos tocam piano e cantam, e mesmo o estilo de vida dos pais orientado para o “bom gosto”), são também heranças importantes do contexto social e familiar, inerentes à formação pessoal de Hugo Rodas. O artista desenvolve, neste convívio, as habilidades fundamentais para a sua operação artística: a habilidade da observação e sua correlata habilidade da imitação; o senso da orientação espacial; e uma sofisticada imaginação criadora. Elaboradas desde a infância, essas habilidades tornam-se potentes ferramentas da atividade formativa de Hugo. Sua estética também desde a infância dirige-se para um programa de arte total, que por intermédio do virtuosismo da técnica há que englobar teatro, dança e música.

Homem de teatro, e dificilmente podemos desvincular o teatro da vida de Hugo Rodas, o artista evidencia um profundo conhecimento de arte em geral e da arte teatral de seu tempo. Vimos que a Montevideu da década de cinquenta, no auge do *boom* do bem-estar social que caracteriza o período, presencia a expansão da vida cultural do país. Neste momento há uma saudável convivência entre idéias e tendências artísticas e somos levados aqui a compreender que é neste ambiente de intenso trânsito de saberes e fazeres artísticos que Hugo Rodas estabelece os contatos e intercâmbios constitutivos dos fundamentos de seu fazer. Esse consistente conjunto de saberes, apreendidos nos intensos intercâmbios inerentes à sua formação, serão continuamente desenvolvidos e ampliados ao longo de sua trajetória artística.

É ainda neste contexto de efervescência cultural que o artista vincula-se a propostas artísticas das décadas de cinquenta e sessenta, então inovadoras e

bombásticas, como o provocativo “Teatro Circular de Montevideú”, com seu palco circular, ou a inusitada dança-teatro de Graciela Figueroa. O período de sua formação artística é mesmo um momento vigoroso para o teatro e a dança, artes que então se empenham em movimentos de liberação de suas convenções formais e que caminham uma para a outra.

O singular contexto sócio-cultural de Montevideú potencializa o estabelecimento das intensas trocas artísticas verificadas entre as vanguardas mundiais do período e Hugo Rodas participa desse momento de expansão das artes. No teatro, o contato do artista com fazeres teatrais de excelente nível artístico evidenciava uma pluralidade de soluções disponíveis para a realização de uma cena teatral inusitada. Dessa forma, o artista em formação pode entrar em contato e apreender um amplo repertório de fazeres e recursos teatrais, desde o teatro de vocação textocentrista da Comedia Nacional às experimentações e inovações do movimento do teatro independente de Montevideú. O mesmo se dá na área da dança onde o dançarino-ator, além de vivenciar a diluição das fronteiras entre dança e teatro, pode participar de um amplo repertório de tradições; sua vivência engloba desde as danças folclóricas gauchescas até a híbrida dança-teatro, passando por mestras filiadas à dança expressionista alemã ou à dança que será dita pós-moderna americana.

Levando-se em conta o que foi observado no processo criativo de “O Inspetor Geral”, podemos entender que há no modo de produção teatral desse espetáculo características que se aproximam dos princípios balizadores do movimento do teatro independente uruguaio, tais como; a recorrente busca pela independência dos recursos da produção (e somos aqui levados a acreditar que a adoção das limitações do contexto de produção é em si o reflexo mais imediato em sua poética desse princípio introjetado); a ênfase na realização de um teatro de arte, onde a finalidade exclusiva é o próprio triunfo de obra artística inventada a partir da pesquisa e da experimentação; a aproximação do universo ficcional do autor russo com os contextos inerentes à realidade sócio-cultural brasileira; a tendência à horizontalização do modo de produção; e a coletivização de tarefas criativas referentes à produção do espetáculo.

Tendo em vista os aspectos observados em “O Inspetor Geral”, percebemos que Hugo Rodas orienta seu programa de arte para a realização de um fazer teatral não textocentrado, com ênfase no ator e na afirmação da teatralidade da cena. Trata-se de

uma poética que engloba teatro, dança e música e busca primar por intermédio do virtuosismo da técnica.

Pela observação dos aspectos analisados em seu modo de direção de atores, entendemos que o diretor conjuga uma sistemática intervenção no modo de efetivação da ação física do ator com o desenvolvimento da sua capacidade operativa - para tanto aplicando seu método pessoal de treinamento de atores, que privilegia o aspecto técnico da realização artística inserida em seu programa de arte. Tal orientação por uma arte total - um teatro de arte físico total, por assim dizer - faz-se necessário indicar que se evidencia ao longo de sua trajetória artística. Dança, teatro e música são, assim, a nosso ver, os três potentes pilares de sua arte, que aponta para um fazer que privilegia os aspectos gestuais e sonoros das ações realizadas na cena.

Ressaltada a característica de seu fazer teatral como o de um fazer vinculado à vertente do teatro físico, somos levados ainda a compreender por que o artista valoriza, para a realização de sua cena, recursos de manifestações artísticas cênicas que se valem prioritariamente da gestualidade e da musicalidade para sua realização. Assim, procedimentos da *commedia dell'arte*, da dança, da mímica, do teatro popular, dos musicais, da ópera e do circo vão articular-se com recursos da encenação (“fotografia” ou “câmera lenta”, por exemplo) e outras informações, com vias a potencialização da teatralidade da cena.

Esse teatro físico de Hugo Rodas aproxima-se, notadamente, no modo como o corpo é utilizado, de formas híbridas de dança e teatro, realizando-se em um processo que dilui as características que cada uma dessas artes tem isoladamente. Já o modo como música e elementos espaciais são usados aproxima-se de formas justapostas de combinação, uma justaposição que preserva a unidade dos elementos, que se integram à cena evidenciando-se como tal. O hibridismo de teatro e dança, inventado na atuação do ator, contrapõe-se à justaposição dos elementos da invenção da representação espacial. Esse mecanismo, ao destacar o ator do espaço da representação pelo estranhamento da composição, cataliza para o próprio ator a função de orientação e ostentação do espetáculo.

É neste sentido que consideramos seu teatro como um “teatro de representação poética da teatralidade”. Uma manifestação teatral onde os atores (e demais materiais da

cena) são solicitados constantemente a “ostentar” e “evidenciar” sua atuação, destituindo deste modo a cena de um caráter ilusionista e instituindo-a como um ato, um evento, um acontecimento, uma maravilha; a maravilha da demiurgia no ato de sua efêmera invenção.

Em virtude de tudo o que foi estudado, somos levados a sugerir que humor e economia de desprazer podem mesmo caracterizar a poética cênica de Hugo Rodas. Sua cena, assim como o próprio artista, é, com efeito, bem-humorada. Nossa participação como pesquisadora ou atriz em outros trabalhos do encenador nos permite propor que sua arte teatral tem algo de libertação, de grandeza, de exaltação narcísica desse acontecimento maravilhoso - “*maravijoso*” como ele próprio diz. - que é ela mesma. Do mesmo modo sugerimos o mecanismo de carnavalização (e seu mecanismo correspondente de ampliação, a carnavalização da carnavalização) como também característico de seu programa de arte.

Evidenciou-se que o “O Inspetor Geral” de Hugo Rodas exultava ao submeter a lógica da ordem oficial em seu mundo ficcional e direcionava-se, privilegiadamente, ao triunfo do princípio do prazer e do riso universal. Observamos como esse garoto de Juan Lacaze diverte-se em provocar a “*caretice*” tristonha institucional, com seus atos artísticos de resistência pela irreverência. Nada mais compatível com o estilo e a trajetória de Hugo Rodas. Nada mais *giusto*.

Em nossa pesquisa estudamos a poética teatral de Hugo Rodas a partir da apresentação de contextos da formação pessoal e artística do encenador e da análise do processo criativo do espetáculo “O Inspetor Geral” (2006). Esperamos que esses aspectos de vida e obra apresentados, que se integram e se temperam mutuamente, contribuam para uma melhor compreensão da vigorosa arte de Hugo Rodas.



O Inspetor Geral. 28, Julho. 2006.

Teatro Helena Barcellos do Complexo de Artes da UnB.

### III. BIBLOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*. Ed. Hucitec, Edunb. São Paulo-Brasília, 1999.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1987.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.
- BORNHEIN, Gerd. *O sentido e a máscara*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2005.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Ed Unicamp, São Paulo, 2001.
- CALERO, Jorge Pignataro ed CARBAJAL, Maria Rosa. *Diccionario del Teatro Uruguayo: I - Autores e directores 1940/2000*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 2001.
- CALERO, Jorge Pignataro. *La Aventura del teatro independiente uruguayo: Crônica de seis décadas*. Cal y Canto Editorial, Montevideo, 1997.
- CUNTO, Yara e MARTINELLI, Susi. *A História que se dança: 45 anos do movimento da dança em Brasília*. Instituto Asas e Eixos, Fundo de Arte e Cultura – FAC, Brasília, 2005.
- GALIZIA, Luís Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Ed LTC AS, Rio de Janeiro, 1989.
- GOGOL, Nicolai. *O Inspetor Geral*. Ed. Abril, São Paulo, 1976.
- FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em cena*. Ed. Perspectiva FAPESP, São Paulo, 1996.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Imprensa Oficial do Estado, Ed. Unicamp, Campinas – São Paulo, 2001.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. Ed. SENAC, São Paulo, 1998.

FREUD, Sigmund. *O humor*. In FREUD, Sigmund. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume XXI. Imago Editora, Rio de Janeiro, 1996.

\_\_\_\_\_. *Os chistes e as espécies do cômico*. In FREUD, Sigmund Os chistes e sua relação com o inconsciente. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume VIII.. Imago Editora, Rio de Janeiro, 1996.

MAUSS, Marcel. *As Técnicas Corporais*. In: *Sociologia e Antropologia*, Vol. II, São Paulo, E.P.U. /EDUSP, 1974.

MOTA, Marcus. *A imaginação dramática*. Ed. Texto & Imagens, Brasília, 1998.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estética- Teoria da Formatividade*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1993.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. Ed. USP, São Paulo, 1999.

REWALD, Rubens Arnaldo. *Caos e Dramaturgia*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005.

ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*, Editora Perspectiva, São Paulo, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998.

SILVA, Soraia Maria. *Pós-modernismo na dança*. In GUINSBURG, Jacó e BARBOSA, Ana Mae. O Pós-Modernismo. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005.

STANISLAVISKI, Constantin. *Manual do ator*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1998.

\_\_\_\_\_. Constantin. *A criação de um papel*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1982.

TCHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1986.

VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros, *Histórias do Teatro Brasileiro*. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Artes Cênicas, 2004.

*Dicionário de Filosofia*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1998.

Periódicos e revistas

CAZARRÉ, Lourenço. *Fazedores da cena candanga*. In UnB Revista, 1.2, pp.90-5, Brasília, 2001.

MARIZ, Adriana; SALES, Evandro. *TUCAN- Pequena história do teatro universitário candango, 1992 a 1999*. Brasília, Universidade de Brasília, 1999.

#### Dissertações e trabalhos acadêmicos

CARVALHO, Alessandra Fernandes. *Nelson Rodrigues e o olho da fechadura: um espetáculo de Hugo Rodas*. Trabalho de conclusão de curso de Artes Cênicas. Orientação Dr. Robson Corrêa de Camargo. Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia, 2005.

CARRIJO, Elizângela. *(A) bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970-1990)*. Dissertação de Mestrado, PPGHis, UnB, Brasília, 2006.

KESSEL, Zilda. *A construção da memória na escola: um estudo sobre memória, história e informação na contemporaneidade*, dissertação de mestrado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

KOPELMAN, Isa Etel. *As Suplicantes, de Ésquilo, ecos da tragédia grega na cena contemporânea*, Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2004.

MARIZ, Adriana. *A ostra e a pérola - uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa*. Dissertação de Mestrado, programa de pós-graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 1998.

REWALD, Rubens. *Caos/Dramaturgia*. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Volume I, São Paulo, 1998.

RUIZ, Giselle de Carvalho. *A dança de Graciela Figueroa junto ao Grupo Coringa (1977-1985): Propostas, Concepção, Coreografia*. Dissertação de mestrado, Uni-Rio, PPG Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2005.

#### Internet : Artigos e Matérias

CALERO, Jorge Pignataro. *Teatro Circular de Montevideo: Medio siglo en escena* Disponível em: <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/circular/historia.htm>>. Acessado em: 15, Nov.2006.

CARBONARI, Marília. *Grupos que transformaram o teatro latino-americano*. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/articles.php?id=60&page=2>> Acessado em: 18, Nov. 2006.

CASTILLO, Andrés. *Teatro Circular de Montevideo, Un poco de historia*. Disponível em: <[http://www.socioespectacular.com.uy/teatro\\_circular\\_historia.htm](http://www.socioespectacular.com.uy/teatro_circular_historia.htm)> Acessado em: 15, Nov. 2006

MACHADO, Hugo de Brito. *Notório saber*. Biblioteca Digital Jurídica do Superior Tribunal de Justiça. Disponível em: <[http://bdjur.stj.gov.br/dspace/bitstream/2011/947/1/Not%C3%B3rio\\_Saber.pdf](http://bdjur.stj.gov.br/dspace/bitstream/2011/947/1/Not%C3%B3rio_Saber.pdf)> Acessado em: 07, Set. 2006

MAGIOLO, Luciana. *As marcas de um novo teatro*. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/portal/articles.php?id=60&page=1>>. Acessado em: 18, Nov. 2006.

MICHELENA, Alejandro. *Los caminos del teatro uruguayo*. Disponível em : <[http://letras-uruguay.espaciolatino.com/michelena/teatro\\_uruguayo.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/michelena/teatro_uruguayo.htm)>. Acessado em: 15, nov.2006 .

MINAMI, Issao. *Vila de Paranapiacaba, outrora Alto da Serra, na Serra do Mar, em São Paulo, um patrimônio ambiental, tecnológico e arquitetônico: produto de uma "single-enterprise" ferroviária no Brasil*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp267.asp>>. Acessado em 23, out.2006

MONDINO, Cecília Perez. *La Comedia Nacional e sus historias: Hacia la creación de la Comedia Nacional*. Disponível em: <<http://www.comedianacional.com.uy/>>. Acessado em 19, Nov.2006.

\_\_\_\_\_. *La Comedia Nacional y sus historias. El primer elenco*. Disponível em: <<http://www.comedianacional.com.uy/hnnoticia.cgi?108,69,68,0,,0>>. Acessado em:19, Nov. 2006.

MOTA, Marcus. *Do movimento no espaço ao espaço em movimento: pensando o que Hugo Rodas faz, a partir da montagem de Navalha na Carne, de Plínio Marcos*. In *Idéias*. Disponível em: [Marcosphttp://www.marcusmota.com.br/materia.php?id=295](http://www.marcusmota.com.br/materia.php?id=295) Acessado em: 27, Set.2006.

ORTICOCHEA, Mercedes. *La Comedia Nacional e sus historias. La Comedia Nacional: un acercamiento a sus orígenes*. Disponível em: <<http://www.comedianacional.com.uy/>>. Acessado em 19, Nov.2006.

Internet : Sites

Site oficial da Embajada del Uruguay en Brasil e Red Académica Uruguaya. *Uruguay Siglo XX*, Disponível em:< <http://www.rau.edu.uy/uruguay/index.htm#historia> >. Acessado em: 03 out.2006.

Site oficial do grupo El Galpon. *Más de 50 años de historia: Historia del Teatro*. Disponível em <<http://www.teatroelgalpon.org.uy/historia2.html>>. Acessado em 12, Nov. 2006.

Site de Juan Lacaze. *Un poco de história... Juan Luis Lacaze*. Disponível em: <<http://www.juanlacazeonline.com/Historia.asp>> Acessado em 27,set. 2006.

## Vídeos

BÜNDCHEN, Isabel C. F; SIMON, Marina M. *Palco dos Sonhos; na companhia de Hugo Rodas*. Brasília, Faculdade de Comunicação, Jornalismo, UnB, 2005. Mini-DV (35 min), color.

#### **IV. ANEXOS**

Hugo Rodas, entrevista. 13, Abril. 2005

Hugo Rodas, entrevista. 20, Abril. 2005

Hugo Rodas, entrevista. 27, Abril. 2005

Hugo Rodas, entrevista, 18, Maio, 2006

## Entrevista

Quarta-feira, 13 de abril de 2005. 1 hora e 40 minutos

MM – Marcus Mota LC – Lourenço Cazarré CT – Cláudia Theo HR – Hugo Rodas

MM - Hugo, você comentou que teve uma infância muito presa, mas você não a olha de um ponto de vista negativo; você também acha que ela teve pontos positivos, é isso?

**HR - Tem milhões de pontos positivos. Sinto que foi muito marcante, por exemplo, coisas que eu tenho, como a disciplina, entendeu? Uma coisa que, aliás, pertence a uma classe que é proletária, mesmo, que era o Uruguai na época. Se você era um bom proletário você tinha casa própria, seu filho na universidade, você tinha um carro. Parece mentira, mas era verdade. (ri)**

MM - Os seus pais trabalhavam na fábrica de tecidos, é isso?

**HR - É, a fábrica de tecidos da cidade. E eles tinham uma consciência de querer melhorar a situação deles. Era como se tivessem um passado mais glorioso, sobretudo o lado imigrante. Eu pensei hoje, de manhã, por exemplo, sobre colonização, em como eu sou um ser colonizado. Como que essa coisa, essa cultura européia entrou desde que nasci, entendeu? Então, você tem que passar muito tempo para reencontrar e recuperar sua identidade, por que ela está perdida. É aquilo que fizemos com Ana Maria Pacheco em Goiânia: “Memória Perdida”, “Memória Roubada”, sabe? Você nasce e já está em outro lugar.**

MM - Os seus pais eram uruguaios, ou...

**HR - Minha mãe tinha uma parte da família italiana ainda, e ela era caçula uruguaia...**

MM - Teu pai nasceu no Uruguai?

**HR - Meu pai nasceu no Uruguai e minhas tias também. Meu pai descendia de imigrantes de gregos na Espanha, mas faz quarenta mil anos atrás, sei lá, bisavô de meu avô uma coisa assim.**

MM - Como é que eram os outros membros da família? Tios, freqüentava? Você tinha primos...

**HR - Bom, na casa da minha mãe era uma loucura, eram onze filhos. E todo mundo tocava piano, e todo mundo tinha piano, e todo mundo cantava. A festa na casa da minha avó, que tinha uma mesa de quarenta pessoas, era uma loucura.**

MM - Tua avó era italiana?

**HR - Italiana.**

MM - Lembra o nome dela?

**HR - Da *nonna*?! Claro, era Rosa, Rosa Giusto. Rosa Rose de Giusto.**

MM - Queria perguntar; por que você era filho único? Sua mãe não podia ter outro filho? Naquela época era normal ter muitos filhos, não?

**HR - Não era muito normal, não. Era outra vantagem que tinha de se estar em um país bem educado, bem formado. Na realidade, eles depois me confessaram que realmente era para poder me dar uma educação diferente. Eles queriam fazer isso. Se eu tivesse aproveitado aquilo, seria perfeitamente bem educado: Falaria três, quatro línguas agora, e tocaria piano mil vezes melhor do que eu toco, e milhões de coisas, mas eu rejeitei muita a falta de liberdade, em algum sentido. Sou muito agradecido pelo adestramento, mas foi militar mesmo, meio militar.**

MM - E com relação ao seu pai? Você falou da sua mãe que tinha onze irmãos. E teu pai tinha...

**HR - Meu pai era uma loucura, meu pai tinha cinco irmãs solteiras...**

MM - Cinco irmãs solteiras...

**HR - Com as quais eu fazia o que queria.**

MM - Você era o único sobrinho?

**HR - Eu era o único sobrinho, do único irmão homem delas. Duas delas eram filhas do primeiro matrimônio de meu avô, que foi casado duas vezes. Bernarda Alba é nada, é nada! Cinco mulheres juntas, que detestavam homem, que achavam que homem era a escravidão, que homem era sinônimo de ficar embaixo do jugo, cumprir ordem, cozinhar, limpar para eles. E elas não tinham nascido para isso.**

MM - E elas trabalhavam na fábrica também?

**HR-Também. Todo mundo trabalhou na fábrica, em diferentes papéis, na fábrica de tecidos, na fábrica têxtil.**

MM - Como era o nome dessa fábrica?

**HR - Ah, na época creio que era Campo Mar y Soulas. Uma fábrica de tecidos que era de morrer; com jardins, com caixa de bosta. Levavam o teatro e a orquestra municipal aos galpões da fábrica, desde que eu era neném! Ou seja, era uma coisa de uma socialização absurda. [Teatro] aos galpões da fábrica! Claro, o dono da fábrica também tinha interesse. Foi um cara que criou espaços novos, dividiu a cidade, deu a oportunidade que cada um tivesse a sua casa. Era um cara com um com um socialismo natural.**

MM - O dono da fábrica, você diz?

**HR - É, eu acho, naquele momento. Isso significava tudo; isso tudo significou tudo sempre, não? Eram mínimos, os juros eram mínimos, eu me lembro daquela época, das pessoas falarem isso.**

MM - Você diz os juros para pagar...

**HR - Para poder pagar a dívida que se contraía comprando terrenos, arrumando tudo, criando a cidade. Essa fábrica criou a cidade. Também tinha outra, que era a fábrica de papel, e tinha a central ANCAP que era um centro operário mesmo, industrial.**

MM - ANCAP é de cimento...

**HR - Não, não, é petróleo.**

MM - Hugo, você morava em um “bairro” chamado Puerto del Salse. É um bairro, que se diz?

**HR - Não, é uma cidade. A cidade se chamava Juan Lacaze ou Puerto Del Salse. E meu bairro se chamava bairro Jardim. (ri)**

MM - Você nasceu na cidade de Colônia? E não morou na cidade de Colônia?

**HR - Não, não, eu nasci em Juan Lacaze, Colônia é o nome do departamento. [A cidade] Colônia fica a vinte cinco quilômetros da minha cidade.**

MM - Como é o nome da sua cidade?

**HR - Juan Lacaze ou Puerto Del Salse.**

MM - Dois nomes?

**HR - Acho que antes era vila e depois virou cidade.**

MM - Tinha índio?

**HR - Nunca; não se sabe ou mataram todos.**

MM - E lá tinha estrangeiros, nesta cidade?

**HR - O mais, mesmo, que existe de antigo, de antigo no Uruguai, são as tradições gaúchas, que são iguais que às do sul.**

MM - Era homogêneo cultural?

**HR - Era totalmente. Olha, da Argentina e do Uruguai até o sul do Brasil era uma mesma cultura, com diferentes manifestações, mas uma mesma cultura. O folclore une totalmente essa orla, une absolutamente.**

MM - E você era filho único, então, tinha que viver com essa questão da solidão e criar um mundo pra você. Mas como você era muito ocupado, como era essa relação entre a sua solidão e essa disciplina? Isso vai fortalecendo o imaginário, não é? Para você criar espaços dentro da ordem, pra você burlar a ordem. O piano, por exemplo; um instrumento musical, quando você aprende, é um companheiro, um colega. Como era a questão de você habitar esse mundo imaginário e essa solidão?

**HR - A primeira palavra que me vem assim é vingança. (ri) Eu usava quase tudo para me vingar de tudo. Não sei como explicar.**

MM – Você tem uma noção, você vê com clareza acontecimentos da infância? Com que idade se é que você...

**HR - Isso que eu estava te falando é muito bom. Sempre tive uma enorme solidão, desde pequeno, uma enorme solidão. Eu machucava muito os adultos porque os adultos me machucavam. Me machucavam, então eu machucava. Machucava mesmo, eu sabia o que fazia. Eu sou o que literalmente você poderia falar de um ser mau. Quando era pequeno, eu era mau, daquele que olhava para uma pessoa e dizia a coisa mais verdadeira desde os seis, sete anos. Não sei por que essa maldição, mas é uma coisa; você nasce com isso. Você se aproveita dos outros, você reconhece o defeito do outro desde que é anão. Anão eu sabia desta coisa. E isso acho que vinha muito do tempo gigantesco que você tem com você mesmo. Tocando piano, pratatá, pratatá, que seja, mas você não tem muita coisa. Naquela época também não; era só a leitura, a leitura era uma das coisas mais forte.**

MM - O que você lembra de livros?...

**HR - Ah, eu era muito louco, eu roubava tudo. Eu comecei a roubar livros quando tinha nove anos. Roubava da biblioteca do meu pai, para ler o que não podia ler. Meu pai adorava ler. Foi um dos fundadores da biblioteca.**

MM - Alexandre Dumas?

**HR - Dumas eu gostava. Mas eu lia, quando era muito pequeno (tenho uns livros até agora), uma coleção que se chamava a “Coleção da Hora” que tinha pessequinhos, e não sei quantas coisas mais, e paisagens da minha horta, e eu sonhava... Ontem, estava falando de uma coisa muito importante, que é a infância do menino, uma infância que vai até os seis sete anos. Tem uma infância que você pode ter até os dias de hoje, mas que acaba quando entra realmente o adolescente, que são dos sete anos para cima. Mas aí eu já tinha uma influência. O que era uma influência italiana ou européia passou a ser uma influência americana impressionante. E porque, além disso, era o início da televisão. Nós já tínhamos [televisão] antes, em Montevideú, porque pegava de Buenos Aires.**

MM – Você lembra que idade tinha quando viu televisão pela primeira vez?

**HR - Eu acho que tinha sete anos, foi 1947 ou 48; É porque foi em Buenos Aires, mas quanto chegou a televisão na Argentina, em Colônia já pegávamos tudo. E Juan Lacaze acho que ainda é mais perto.**

MM - E esse programas o que era na TV? Programas locais...?

**HR - Ah, tinha de tudo, tinha de tudo, tinha de tudo. Shows musicais, programas de auditório de perguntas e respostas, coisas de pasta de dente. Eu enlouquecia, com aquele programa de perguntas e respostas. Aí eu comecei a ter uma grande influência americana, os musicais americanos, o Disney com Carmem Miranda, o desenho da fantasia com a realidade. Eu ia para casa e dançava, eu dançava a noite inteira sozinho, depois do cinema.**

**Com sete oito anos, eu dançava inteiro, fazia tudo, tudo, tudo, tudo; rolava na cama, fazia espaguete, fazia de tudo. Tinha disciplina.**

MM - E cultura popular?

**HR - É o tango e o folclore, que eu fazia.**

MM - Que era?

**HR - Ah, tínhamos de tudo: “Malambo”, “Gato”, “Chancareira”, “Pélicon”...**

MM - São danças?

**HR - É, são todas danças folclóricas. “Pezinho”, que é já na fronteira, tinha muito. Mas isso eu comecei com mais idade, quinze, dezesseis anos. Foi a desculpa para começar a fazer dança. Aí, através do conjunto folclórico, a gente tinha aula dança.**

MM - Vocês tinham conjuntos folclóricos na cidade, grupos,...?

**HR - Tinha, eu participei de um muito tempo: o “Celito”. Mas já estava saindo da infância. (ri)**

MM - E você tinha animais?

**HR - Nenhum. E um dos grandes entretenimentos que eu tinha era exatamente matar insetos. Eu adorava arrancar as asas das moscas; eu pegava uma mosca com a mão (isto eu tinha sete, oito anos), arrancava as asas e a colocava no caminho das formigas. Para saber se se confundiam. Era minha grande pesquisa. E no começo, elas se deixavam enganar. Parecia que era uma formiga maior, no começo. Aos trinta segundos, a pobre mosca tinha trinta formigas matando ela, asfixiando, mordendo, pratatá e levando seu pedacinho.**

MM - E como é que era sua reação em relação a essas coisas que se chamam de ruins? Havia prazer, um experimento, a maldade...

**HR - Sempre um grande prazer. Isso era o que eu ia responder quando você me perguntou hoje sobre a solidão. Isto, por sorte, com muito prazer. Senão ia me dar certa angústia, ou certo remorso. Eu sempre trato, quase tudo na minha vida, com muito prazer.**

MM - Culpa?

**HR - Não. Eu era católico. Você ia lá, se confessava, e acabou. Quer dizer, você passava pelo padre e depois já era outra coisa. No momento não havia culpa; havia desculpa. E a transgressão era muito melhor que tudo! Já na época. A gente olhava para outra coisa; você via as condutas ruins. Todo mundo sempre tratou de esconder as condutas ruins, mas, depois da guerra, acho que as pessoas não puderam mais esconder o que era horrível, entendeu? Psicologicamente isto muda, de alguma maneira. Porque se tenho uma despensa cheia de coisas, é por uma teoria - que é a teoria de armazenar os cinco quilos de que você precisa, sabe? Acho que tem a ver com tudo. E tem a ver com conservar coisas. É inacreditável, uma vez eu olho algumas coisas da minha casa e digo assim: “nossa, é inacreditável” A gente conserva. Conserva muita coisa na vida.**

MM - O seu pai te levava para Igreja?

**HR - A família de meu pai era extremadamente católica, extremadamente. Na casa da minha avó, os italianos eram mais divididos. Eu tinha um tio que, tinha uma foto do Mussolini no quarto dele. Depois trocou. Uma parte da minha família é meio braba. Depois se transformou, porque a religião terminou transformando todo o mundo. Terminou apaziguando muito os anos trinta, os anos quarenta. Depois da segunda guerra mundial acho que houve outra respiração.**

MM - Mas você ia à missa, com a família, com a sua mãe, com o seu pai? Até que idade mais ou menos você frequentou essas missas obrigatórias?

**HR - Eu já era um escândalo.[freqüentei] até os quatorzes, mas eu era um escândalo. Um escândalo.**

MM - Rezar. Você rezava...

**HR - Eu rezo até agora, às vezes. Por exemplo, se eu não durmo, eu rezo a Ave Maria porque é a única que aprendi. Eu fico [imita a ladainha...] ; aí durmo. É como contar um,dois,três.**

MM - E essa questão do Deus, do sobrenatural, quando você era criança?

**HR - Eu tinha medo dos mortos. Eu já falei isso. Não tinha “medo”, mas eu me cuidava dos mortos. Eu sempre dizia assim, “*tá bom, a senhora tá vendo, tá bom*” daí, foda-se. Desde que era muito pequeno. Sempre achava que os mortos me *miravam*, que me podiam ver. Só os mortos. Os vivos eu queria, senão não os poderia ver nunca. Outra coisa que aprendi desde cedo também, entre os mortos e os vivos. Eu tenho muitos amigos - não digo que tenho muitos amigos mortos porque é uma frase babaca - mas eu me relaciono muito com gente que está morta. De falar.**

MM - Conversa com eles?

**HR- É, com amigos mortos, que mantenho. Posso mantê-los em um táxi, de repente estou em um táxi e ... Isso me sacudiu enormemente no [filme] “Mar Adentro”, essa possibilidade, essa viagem rápida assim, que você faz a outro mundo, a outro mundo total. Eu fazia isso desde pequeno. O lugar que eu escolhi tinha uma pedra, que tinha como dois quilômetros. Eu ia na ponta [da pedra], na *farola*, e me sentava, e olhava o futuro. Eu tinha sete anos. Eu deixava a bicicleta, ia até lá e olhava o futuro. Assim, eu tinha uma coisa de me ver projetado na imensidão daquele pátio, desde que eu era pequeno. É brutal. É brutal. E eu sabia que ia ser com a arte, que ia ser com o teatro.**

MM - Desde essa época?

**HR - Desde essa época. Eu sabia que era, eu queria ser ator. O diretor é um acaso, um acaso.**

MM - Como é que começou essa questão de ser ator? Alguma coisa a ver com tua infância, de ver...

**HR - As minhas tias. Eu passava horas com as minhas tias, quando eu escapava ou me deixavam. Às sete da tarde chegava meu pai e eu cruzava para a casa das minhas tias; ou entre as dez e meio-dia, uma coisa assim, um dia que eu tinha livre. Na casa das minhas tias eu tirava tudo (eu fiz depois um trabalho com Graciela em função desse pensamento; se chamava As passadas, eu fazia trabalhos assim). Eu tirava tudo do armário delas, tudo, tudo, tudo e colocava em dois quartos. Aquelas casas antigas tinham um corredor que dava para uma porta (que dava para a sala) e a outra porta, que dava para os quartos. E tinha a outra [porta] do fundo, dava para a sala de jantar (ou o que seria a sala de jantar, que era comum). Cara, eu botava tudo, dividia sapato, coisas, vestidos, sobretudos, chapéu, guarda-chuvas, tudo, tudo, tudo... Panelas, de tudo. De tudo o que eu encontrava, tinha tudo. Tirava do armário, colocava em um quarto e no outro eu passava... E quando estava no corredor era o teatro, então eu improvisava quando eu passava, para elas, e elas deliravam.**

**E eu improvisava tudo. Improvisava tudo que sabia que gostavam, imitava Lolita Torres, Sarita Montiel, qualquer coisa, os tenores da época, os jingles. Eu imitava, e fazia coisas para elas, desde que tinha sete anos. E fazia coisas terríveis também; por exemplo uma vez me fiz de morto. Jamais vou esquecer, me fiz de morto para minha mãe, só para saber se ela me queria. Até esse ponto, eu também tinha sete anos; porque quando mudamos de casa, mudaram meu quarto e eu não queria. Despertava-me de noite e deitava no tapete, ao lado da porta do quarto do meu pai e da minha mãe.**

MM - Você morava numa casa e dormia no mesmo quarto deles? Até que idade?

**HR - Até os sete. Horrível, horrível, imagina sete anos tive que ouvir aquele som de trepada, angustiado para que um deles não ouvisse; e eles devem ter ouvido o tempo inteiro.**

MM - Aos sete anos é que você saiu do quarto deles?

**HR - Eu voltava de noite. Fecharam a porta para que eu não entrasse.**

MM - E você dormia no tapete?

**HR - Eu mamei até os cinco anos e meio. Até os cinco anos e meio. Cinco anos em minha mãe e meio ano em uma vizinha, porque minha mãe ficou sem leite.**

MM - Como é que era a relação com o corpo?

**HR - Com minha mãe?**

MM - Com tua mãe...

**HR - Eu acho que fui casado desde muito cedo; porque, imagina, ficar mamando até os cinco anos e meio, você está casado, não é? (ri) Eu já nasci desquitado; aos sete anos já estava desquitado. Estava começando a desquitar, foi meu primeiro desquite.**

MM - E o tocar? Que tem uma coisa do europeu de não tocar...

**HR - Não, nos tocávamos bem. Super, super carinhosos, super. Com minha mãe era brutal; com minha mãe tinha tapa também. Com a minha mãe sempre [foi assim]; se mamãe me dava um chute, eu dava dois. Sempre. Me dava um, eu respondia. Nunca permiti que ela fizesse nada que eu não fizesse. Ela me batia na mão, eu batia na mão dela. Uma coisa muito de igual para igual, sempre foi. Com meu pai não, já era uma coisa mais de... respeito mesmo, e de distância. Uma coisa que era muito da época, não? Apesar da extrema união que existiu, depois e sempre. Mas era outra coisa, era homem e com homem você não se permite algumas coisas.**

MM - A diferença de idade dos teus pais em relação à sua?

**HR - De papai era grande; papai e mamãe se casaram mamãe tinha dezenove e papai tinha trinta. Quando eu nasci, foi três anos depois, mamãe tinha vinte e dois e papai trinta e três. Ou seja, quando eu tinha quinze anos, papai já estava com quase cinqüenta. Quarenta e oito. Meu pai foi um adiantado, para agüentar tudo o que agüentou comigo, foi um adiantado mental. (ri)**

MM - E humor? Porque tem essa questão da maldade mas tem essa questão do humor, também. Como é que era esse espaço do humor dentro da tua vida, quando tu era criança? Quem era mais bem-humorado, teu pai ou tua mãe? Quem era o piadista, o mais alegre?

**HR-Meu pai [era bem humorado] e eu odiava. Eu odiava contos, eu odiava piadas, achava duma mediocridade aqueles caras todos contando piadas e rindo...Eu detestava, eu queria por uma bomba em baixo. Mas também não gostava da conversa das mulheres. Eu gostava da conversa do meu pai e da minha mãe. Eram brutais. Quando eu podia ouvir, eram brutais. Eram brutais. Por exemplo, eu me lembro de uma coisa que foi absolutamente marcante. Aquilo que está ali, aquele provador de anéis em cima do piano era de meu pai; porque ele também era joalheiro, vendia jóias e móveis. Ele tentou, com outro camarada, trocar de vida, ser rico. E minha mãe era uma católica-comunista - dessas coisas que você não sabe como nasceram juntas, ou se são duas coisas. Ortodoxa, mas "do bem". Então, me lembro de uma conversa que minha mãe perguntava como ele se atrevia a cobrar juro dos companheiros, que trabalhavam, só porque ele queria trocar de vida, queria ser rico. Por que ele não podia se conformar com o que tinha? O que tinha já era suficiente. E se vivia bem, porque queria mais? E, bom, meu pai (eu me lembro dessa frase como se fosse hoje): "*Mas Ofélia, são 2% de juro ao ano; Ofélia, não paga nem o frete!*" "*Rosauro, você não anda por um bom caminho*".(ri) Era brutal, cara.**

**Festa. Da dona da casa do dono da fábrica. Meu pai manda fazer um vestido que Carmem Miranda era nada, me lembro até os dias de hoje; um vestido azul todo bordado, patatá... porque iam à festa do dono da fábrica. Comprou sapatos negros de camurça, aquela carteira envelope negro, luvas, uma jóia que parecia de verdade (ou era de verdade, não me lembro). Aí minha mãe, (outra conversa, eu no escuro, ouvindo), minha mãe disse para meu pai: “Rosauero, são muito bonitos, muito bonitos. Mas porque você sempre me quer fantasiada de dona da fábrica? Eu não sou a dona da fábrica!” Você entende que pensamento?**

MM - Sua mãe era doida.

**HR – [minha mãe] Era genial. Era genial. Aí ela disse: “Eu já mandei fazer um tailleur para mim, mas muito obrigada pelo sapatos!” No outro dia, minha mãe na festa era um sucesso e todo mundo estava com um vestido igualzinho ao que meu pai tinha mandado fazer (porque a modista, antes, tinha a linha; você mandava “faz tal coisa para Ofélia” e acabou). Todo mundo tinha um terno de verão e um terno de inverno. Trocava a moda, trocavam o botão, trocavam qualquer coisa para trocar, mas era muito assim. Meu pai, virginiano, sempre querendo estar em cima do altar e minha mãe sempre botando ele na terra. Então era brutal. Era brutal.**

MM -E eles conversavam entre eles, sobre você?

**HR - Como loucos e se culpavam. E diziam: “por culpa tua, isso por culpa tua”. “Não, é mentira, por culpa tua”. Discutiam horrores. Até eu saber coisas de mim que eu não sabia, coisas que eu não entendia de mim mesmo: “Ah, então se passa isso comigo?”.**

MM - E briga, eles brigavam? Discussão?

**HR - Eles brigavam, mas bom, nunca chegaram a nenhum tapa, nenhuma mão nem nada...**

MM – Da sua mãe chorar?

**HR - Pelo amor de Deus, você já viu alguma italiana não chorar...**

MM - Mas como é que era você vendo a tristeza dos outros?

**HR - Ah, eu nunca me importei muito. Nunca me importei muito. Eu choro. Emotivamente me toco imediatamente, parará, parará... Mas eu sou uma pessoa que eu me trato assim mesmo. A mim mesmo, me trato assim.**

MM - A gente está na infância. E os vizinhos? Tinha vizinhos?

**HR – Tinha, e claro, eu era assim (pelo amor de Deus...) a coisinha do quarteirão, não? Tocava piano, não saía nunca, estava sempre banhado, estava todo limpo. (risos)**

MM - E o que os outros meninos falavam?

**HR - Falavam de tudo... (o que iam falar?) aquilo que falam, normalmente, todos os meninos: “Aí, viadinho, eh, vem cá, vem sair...” Eu tinha pânico de sair. Até que eu fui, com meu jeitinho, pegando cada um deles.**

MM - Na porrada?

**HR - Na porrada não precisamente, mas eu fui dando o meu jeitinho e fiquei amigo de todo mundo. Amigo de todo mundo e quase meio líder. Eu tenho amigos no Uruguai até os dias de hoje, se vou para lá eu fico com os netos dos filhos dele, eles já têm netos. Tenho amizades fortíssimas desta época.**

MM - Desta época de sete anos?

**HR – Sim, de 27 anos, de quando eu tinha 14, 15, 17 anos... O Sérgio Ponces é amigo meu desde os sete anos até hoje, 58 anos de amizade, 57 anos de amizade, desde que nasci.**

MM - Brincadeiras. Você ficava dentro de casa e...

**HR – Às vezes saía para brincar, mas quando saía para brincar e me deixavam jogar futebol sempre me colocavam de arqueiro [goleiro] - o que era o complexo da minha vida, odiava, odiava. Odiava porque sempre era arqueiro quem não sabia jogar, então não tinha nunca a oportunidade de outra coisa. E senão, jogávamos uma coisa que se chama hoje de “pelota”. Que eu adorava, porque eu tinha muito boa pontaria.**

MM - É uma (...?) que chama...

**HR - Era uma coisa que você jogava. Havia um “poço” e você jogava a bola. Se você acertasse o poço, corria pegava a bola e jogava nos outros. E aí começava todo um jogo. Se você pegava a bola, pratatatá... se você perdia a bola, o outro pegava e corria.**

MM - Uma espécie de queimada?

**HR - Como se fosse uma queimada, exato, como se fosse uma queimada. E eu adorava porque eu dava porrada pra caralho com aquela bola. Era minha vingança.**

MM - Bom, nós estávamos em... jogos.

**HR - Ah, jogos. Eu jogava muita carta.**

MM - Carta?

**HR - Carta, jogava muito, muito.**

MM - Roubava?

**HR- Roubava?! (ri) Não muito, a gente não estava educado para...**

MM - Sem malandragem...

**HR - Sem muita malandragem, o que não quer dizer que a gente não fizesse às vezes alguma trampa, patatá. Porque você podia confessar depois. Mas a coisa era; tentar não roubar, porque que sentido tinha roubar? Não era ganhar. Se você roubava, você não ganhava. A gente já tinha isso como educação: se você roubava você autenticamente não estava ganhando, você estava roubando para ganhar e isso era uma prova contra a tua inteligência, digamos.**

MM - Gozar dos outros. Por exemplo, vocês ficavam muito fechados em casa, com teu pai e tua mãe. Aí, por exemplo, pegar assim... tem um parente, tem um vizinho, imitar, gozar do outro, isto tinha?

**HR - Eu imitava todo mundo. Todo mundo, todo mundo. Adorava... Sempre digo isso para meus alunos, tinha um trabalho de máscaras enorme com o espelho. Eu sempre via uma pessoa e depois ia para o espelho reproduzir a cara. Até que eu não visse a expressão igual, igual, igual eu não parava. Do mal, do ódio, do amor, de qualquer coisa, qualquer coisa, era louco por copiar, caras, caras, gestos.**

MM - E vozes?

**HR-E vozes. Desde pequeno imito soprano, faço qualquer coisa, e continuo. Com a idade que tenho, continuo fazendo a mesma coisa. É o mesmo, sempre foi uma... Eu sempre me diverti muito só. Eu sempre me diverti muito só, e acho que isto tem a ver também com aquilo que você perguntou do bom-humor. Eu tenho bom-humor, sim, senão estaria morto. Pelo amor de Deus, só o bom -humor; para ver-me gordo assim e resistir-me, só o bom-humor.**

MM – Hugo, você contou que fazia um teatrinho para as tuas tias, as irmãs dos seus pais. Você botava roupas e tal papapá...Você também falou que ia pra frente do espelho e ficava imitando as pessoas. Agora, eu pergunto se você lembra, quando menino, brincando, você tinha o seu pequeno mundo com bonequinhos? Brincava com bonequinhos de criar um mundo, cavaleiros, cavalos?

**HR - Não, não. Nunca, nunca, nunca. Desde pequeno sempre brinquei com gente. Se não podia brincar com essas pessoas, aproveitava os aniversários, aproveitava os dias livres, por exemplo. Eu só brincava com gente; minhas intrigas, tudo, tudo sempre foi mental. Não gostei, nunca, muito de joguinhos assim. Eu gostava muito de cartas e gostava de damas. E jogava esses jogos. Gostava de damas; um tempo joguei xadrez como todo mundo. Cartas, muitas cartas, canastra eu jogava desde os sete anos.**

MM – Deixa-me fazer uma pergunta. Nessas famílias, grandes assim, que moram numa pequena cidade, toda a semana tem uma cara fazendo aniversário, todo mês. Você falou dos aniversários da família. Vocês se reuniam freqüentemente nesses aniversários? E eu vou perguntar assim, e você se exibia? Fazia palhaçada, fazia alguma coisa para chamar a atenção nesses aniversários, já procurava aquela platéia?

**HR – Não. Não. Detestava.**

MM - Detestava os aniversários da família? Por quê?

**HR - Eu acho que porque sempre soube ser profissional (ri). Porque, era muito engraçado, eu detestava fazer isso gratuitamente para os outros, eu não gostava muito; gratuitamente, lhe digo, não é no sentido de dinheiro, do que custa, senão gratuito. Porque vou fazer uma coisa gratuita, assim como?... enfim. Mas eu fazia performances, é claro, por exemplo, eu fazia um drama brutal, quando não queriam dar uma bicicleta, ou uma coisa dessas, eu ia à casa da minha tia e fazia um drama que me jogava contra a parede, caía no chão e desmaiava e dizia que me tinham matado, e batido, porque havia pedido uma bicicleta e não me tinham dado e pararárárá... E saía a tia correndo a comprar a bicicleta. E eu ficava com um sorriso esplêndido na cara.**

MM - E a mentira?

**HR - A mentira foi uma coisa que não me ajudou. Isso sempre foi como ganhar fazendo trambique. A mentira não me ajudou muito porque eu sempre contei a verdade. Eu tinha uma vida muito solitária (digamos, de alguma maneira). Mas chegou um momento (já não era tanto na infância, já era mais entre os sete e os onze anos, uma coisa assim) que eu escapava e ia de bicicleta com os amigos para um arroio. Nadávamos e tudo, e parará... parará... e voltávamos. “Como que foi a tarde?” “Pô, eu estudei pra caralho, duas horas de piano, três horas de inglês barará” e mentia. Aí chegava o jantar me sentava e dizia: “Pô, hoje de tarde quando estávamos no arroio...”. Pum. Eu descobria sempre. Eu contava sempre. Aí, não adiantava. Pra que mentir, se eu mesmo contava sempre? “Ah, você foi ao arroio?” “É, mãe” e aí eu arrumava em seguida, “É, mãe, não vou mentir para a senhora”. “Como que não vou mentir pra senhora, não?!.” Minha mãe já vinha com tudo. Ariana sabidona. Aí não mentia É aquilo que eu falava da honestidade. Esse conceito de “*para não mentir, eu não mentia*”.**

**Então eu sou assim. Isso foi uma coisa que plantei desde que tinha oito, nove anos. Eu tinha quatorze anos; e eu fiz um escândalo naquela cidade. Em um baile que era para aqueles sócios, baile de sócios, duas mil pessoas, sei lá. Todo mundo com vestidinho de festa. Eu fui bêbado, me levaram para casa, escapei pelo jardim do fundo, voltei ao clube, fui lá em cima (que era um balcão presidencial) e comecei a insultar o povo inteiro. Inteiro. A dizer a verdade mais horrível para cada um, lá em cima: “*você é babaca, filho da puta, nojento, ticone de merda, que tem uma vida miserável*”. E papapá. aos gritos. Aos gritos. Um demônio berrando para uma cidade. Eu fazia essas coisas. E depois vêm falar de performance... (ri)**

**É muito louco, quando você realmente É. Significa que você está realmente na vida para algo. Entendeu? Como isso de me fazer de morto para minha mãe. Até que ela não desfigurou a cara dela (porque eu estava de morto de olho aberto; de morto assim, mentindo perfeito, respirando de vez em quando) quando ela começou a chorar de sofrimento, apareceu na cara, mortal, eu fiz assim “há, há, há” e minha mãe fez assim tzloon! E me borrou a cara de um tapa.**

MM - Vamos contar melhor essa “morte”. Hugo, conta, você lembra alguns detalhes, assim, como que foi... A sua mãe chegou do trabalho, como é que você lembra?

**HR - Eu queria brincar. Eu brincava assim.**

MM - Quantos anos você tinha?

**HR - Eu tinha dezessete. Dezessete anos.**

MM – Você ficou deitado em uma cama? Você lembra se no chão, como você ficou...

**HR - Eu tinha deitado na cama e ela sempre vinha dar o beijo de boa-noite. Aí quando eu a vi, da minha cama (pela copa vi que ela andava por lá) vim cá e disse: “Vou me fazer de morto. Pra saber se ela gosta de mim, mesmo; pra ver se ela me quer”. Aí me fiz de morto. Prendi a respiração. Fiquei. Aí ela veio e fez. “*Huguito. Huguito... Huguito... Hugo...*” (imita as reações da mãe) “*Filho da mãe!*” (risos). E eu morrendo de rir. Eu ria, eu ria, do tapa e tudo, porque o tapa foi como um prêmio. Eu era mau. Eu era daqueles que você batia em mim e eu dizia “Não dói. Não dói, não dói, não dói”.**

MM - Você apanhava muito? Com é que era tu apanhar?

**HR – Da minha mãe apanhava, às vezes. Não muito, mas apanhava.**

MM - Na cara?

**HR - Não, era aquela coisa...**

MM - Cascudo?

**HR - É, era como um cascudo, era como uma coisa assim. Não era uma sova. Às vezes me agarrava e me dava uma palmada na bunda, assim. Quando era mais chico; mas isso quando era bem chico, antes dos sete anos. Mas por exemplo, tenho um trauma (ri) com uma prima minha que eu acuso de não dirigir por isso.**

**Eu ganhei um carro como aqueles pedais, e eu me lembro claramente - e isto é impressionante porque eu tinha... três anos? três quatro anos, acho que três. Eu sei que era três porque tinha um macacãozinho que tinha elástico aqui e celestinho, me lembro até o dia de hoje, tomei banho e me puseram o macacãozinho celestinho. E, maravilhoso, com redinha, um não sei quê “Mary lá vou eu”, entrei no carro e... me engraxo inteiro. E era minha prima, essa que é a mãe da ruiva, que vem aqui sempre. E aí, cara foi impressionante, me caguei inteiro. Veio minha prima e me deu uma surra, e me levou para dentro, e me deu banho outra vez, porque minha mãe estava chegando da fábrica e ia me ver todo sujo. E era óleo, negro, aquilo tudo. Então teve que me limpar primeiro com água rás, ou qualquer coisa, depois teve que me dar o banho. Cara, acho que nunca mais toquei em um auto. Nunca mais, odeio carro.**

MM - Foi sua prima que te deu essa surra, então, porque você se sujou todo?

**HR- É... me deu uma palmada, me bateu uma coisa assim... mas é claro, não era de matar tampouco era... traumático, eu queria saber como funcionava carro e essa coisa pode ser incrível, não? Totalmente incrível... Quer dizer são incríveis. Mas eu fazia essas coisas terríveis.**

**Essa mesma prima, por exemplo, pagava de noite, porque chegava o namorado dela e eu sentava no meio dos dois e se ele não trazia chocolate eu não saía. Eu não saía e contava tudo: que ela tinha tomado banho, que tinha posto um “calçon” mais lindo por que ele ia ir, tudo, contava tudo. Assim, era impressionante, ela sofreu comigo também. Pra caralho. E depois quando éramos adolescentes eu ia e brigava com ela assim, e era brigar de a gente dizer-se coisas, e as verdades mais grandes assim: “Ráulaulau...” (imita e ri). Minha família inteira é assim, inteira é assim.**

MM - De falar tudo?

**HR - Tudo. Tudo. Do lado dos Giustos é uma coisa impressionante.**

MM - E palavrão? Como é que você começou? Você ouvia palavrão, o pessoal falava palavrão? (toca o telefone Hugo vai atender).

**HR - Falávamos, mas isto tem a ver com um movimento da conscientização de uma coisa mais popular. O palavrão teve outra realidade. Aos dezessete anos o palavrão começou a ter outro valor, entendeu? A ser uma coisa muito mais ofensiva, mesmo, do que o que era antes, que era um palavrão qualquer, entendeu? Então ele começou a ter valor mesmo. É, aí foi diferente. Mas não era uma coisa tão usual como aqui.**

MM - Quando menino você não falava palavrão?

**HR - Falava, mas quero dizer, não existe como “vai tomar no cu...”. As palavras lá são muito grandes... “filho da puta”? muito difícil de se dizer para alguém...**

MM – Era muito ofensivo?

**HR – Era. Muito. Filho da puta era terrível. Filho da puta era terrível. Terrível. Havia uma puteada que é impressionante no Uruguai: “Te vas a la putissima madre que te recontra mil parió hijo de mil puta!”**

MM - Repete.

**HR – “Te vas a la putissima madre que te recontra mil parió, hijo de mil puta!” E não de mil putas, de mil puta. Mil vezes puta em uma só. É horrível, cara é horrível, é muito cumprido, dá uma preguiça espantosa. Aqui é mais fácil, “vai tomar no cu” é fácil.**

MM – É como “vai para a raiz da buceta da puta que te pariu...”

**HR – É, mas a gente dizia coisas como “la concha negra”, por exemplo, eu sempre disse “la concha negra”. Como aqui, eu inventei aquela coisa “no cu, marilu” que todo mundo falava (ri).**

MM - E comida? Como é que era sua relação com comida, o que você lembra de comida...por que comida tem muita memória, né?

**HR - É, mas até os sete eu era magro. Magro, magro, magro. Aí...**

MM - Doces, comidas...

**HR - Não, não gostava, sempre fui salgado. Não gostava de doces. Pizzas e essas coisas todas - uma boa massa italiana. Maravilha. Além do mais, a minha avó foi a primeira que fez massa para todo o povo. Poderíamos ter sido ricos por isso e não conseguimos, porque ninguém queria ser rico na família da minha avó, da minha mãe.**

MM - A mãe da tua mãe.

**HR - Eram todos giustos; então tudo tinha que ser justo. Pelo amor de Deus, eles se chamavam Giustos! (ri) Era uma coisa.**

MM - E esse contato com dinheiro? Como é que era?

**HR - Era isso mesmo. Eu não consigo guardar dinheiro. Agora que estou um pouco mais velho, começou a aparecer, (começou depois da dor da perna, da possibilidade de ter que operar ou fazer qualquer coisas disso) a vir uma coisa de “porra, bom, entrei noutra idade, tenho que cuidar de algumas coisas”. Mas, até esse momento da perna, do problema com a perna, eu não tive nenhuma... nenhuma preocupação com isso.**

MM - Dinheiro nunca foi problema?

**HR - Nunca, e não gosto de ter, não gosto, acho inútil o ter. Acho uma merda. Outro dia li algo que dizia: “qualquer coisa que você tem que não seja necessária a você mesmo, ao seu uso cotidiano, é porque você está mal, é porque você é um ladrão”. Por que alguma coisa está passando com você, entendeu? você não tem porque ter algo inútil na sua vida. Desnecessário.**

MM - Mas isso é muito católico, não é extremamente católico?

**HR - Não acho que seja católico; acho que tem a ver com uma coisa de limpeza. De limpeza. Por exemplo, eu sinto que tenho uma casa que tem memórias, em todos os rincones que olho, eu tenho memórias. Tem gente que olha para os diferentes rincones da sua própria casa e só sabe onde comprou.**

MM - Assim, “eu tenho?”

**HR - Entendeu? Então, isso é totalmente diferente. Há pessoas que fabricam sua vida e há outra que “levam uma vida”, desde que nasceu. Então acho que é diferente, mesmo. Há coisas que nos diferenciam, evidentemente, um dos outros, às vezes, não? Que, realmente, isto aparece, não?**

MM - Esse negócio do dinheiro é um tema... Como é que você começou a perceber que os outros tinham mais e você tinha menos... Essa diferença tu percebeu? Fez alguma diferença isso, saber, que uns tinham mais dinheiro, outros tinham menos dinheiro... perceber as injustiças ou isso aí não te ... não passou por isso?

**HR - É uma coisa muito particular. Por exemplo, quando eu era pequeno meu pai se mudou para esse futuro bairro, que era o melhor bairro para construir. então fez uma casa nova, que supostamente era uma casa para mim, E paradá, paradá, paradá. Então já era uma melhora, já era um passo mais na frente, e já uma quantidade de coisas. me esqueci da pergunta...**

MM – Se você tinha noção da injustiça... do dinheiro...

**HR – Ah, de alguém ter mais e outro ter menos. Havia uma coisa que era “não ter mais ou ter menos” mais sim, “querer viver de um jeito ou viver de outro”. Por exemplo. Do lado da minha casa havia outros companheiros que não tinham a casa bonitinha: tinha uma mesa de cozinha, três sofás horríveis, uma mesa qualquer, parará parará. E tinha carro, e tinha motoneta, e tinha de tudo.**

**E na minha casa eu tinha carro, tinha piano, tinha móveis franceses, tinha porcelanas em cima dos móveis, entendeu? Havia uma “tendência” a viver de uma maneira diferente, entendeu? Enquanto os outros tinham um jogo de quarto, patatá, meu pai e minha mãe tinha um jogo francês, com cômoda e não sei quê. Foi uma das primeira casas que tinha “living” e “comedor” . E todo mundo perguntava “Por que que tem living? Não precisa de living”. Entendeu? Ou: “Por que tem comedor? Não precisa de comedor, come na cozinha!” Entendeu? não era comedor para festas... O fundo da minha casa era um parque, o fundo dos outros era um fundo. Com roupa, parará, parará, sei lá. Sempre uma delicadeza para viver muito grande, antigamente, e isso a mim me diferenciou muito desde pequeno. Então, eu não tinha dinheiro, mas eu tinha coisas de bom gosto na minha casa. Na minha casa qualquer pessoa podia entrar, havia coisas de bom gosto.**

MM - Tudo isso foi direcionado para você sentir que era diferente onde você vivia, ou você era diferente, em relação aos outros?

**HR - Tudo era diferente. Tudo era diferente. Por que os outros tinham mais dinheiro que eu; aparentemente tinham mais dinheiro que eu, mas eram outros hábitos. Outros hábitos. Então eu sempre fui o nobre do quarteirão. Uma loucura. “Porque que, a mim, me criavam assim? Porque que eu não ia à escola?” Por que eles também se perguntavam isso: porque que eu não ia à escola?**

MM – Você tinha todas as aulas em casa?

**HR - Tudo.**

MM - Você não ia à escola?

**HR - Não, nunca, depois quando fui à professora primária, que já saía de casa, eu fui a casa dela, mas era tudo privado.**

MM - Não fez colégio?

**HR - Só um ano. E me tiraram.**

MM - Você estudou em casa até que ano, 4º, 5º ano?

**HR - Até os dez anos, aí com exame de ingresso fui o primeiro aluno que entrou de dez anos e completou 11 anos no 1º ano do Liceu.**

MM - Então essas coisas de primeiro, de único, de especial, de diferente, foram lhe cercando...

**HR - Sempre. Sempre. Sempre. Sempre... E eu soube, (era o que eu te dizia, sobre bom humor) e eu sempre soube brincar com isso, com bom humor e com muito respeito. E com muito respeito ao mesmo tempo.**

MM - Não ser arrogante?

**HR - Não, não era muito arrogante; era violento, às vezes, o que é diferente.**

MM - Como violento?

**HR - Como essa coisa de ir a um baile absolutamente bêbado e gritar para um povo inteiro, assim como se fosse o inimigo do pueblo. Uma coisa assim...Ah, mas a gente tinha essa coisa política dentro, entendeu? “Vamos acabar com a falsidade, vamos...” entendeu? Nós éramos bons mesmo de cabeça, em 55, em 56... A gente tinha uma boa cabeça. Uma boa cabeça, tinha. De começar a gritar, a uma sociedade, coisas... “Vocês estão mentindo todos, estão mentindo política, vocês estão mentindo sexo, vocês estão mentindo mural, estão mentindo...”**

MM - Você tinha empregada?

**HR – Sempre tive babá. Sempre. Tinha babá e limpiadora também. E durante anos, anos da minha infância, almoçávamos em um restaurante. Não almoçávamos em casa. Quase toda minha infância foi um restaurante de tarde, o restaurante da praia... mas a gente sempre ia para restaurantes. Meu pai e minha mãe adoravam. Porque minha mãe não gostava de cozinhar. Claro, ela trabalhava em outro lugar.**

MM - Ah, os dois trabalhavam?

**HR - Os dois trabalhavam. Minha mãe trabalhou até que eu tinha 14 anos depois dos 14 anos se aposentou por que... era aquela coisa da “Lei Madre”.**

MM - Se aposentava muito cedo no Uruguai, não era?

**HR - A Lei Madre. Você, se tivesse 15 anos de trabalho e teu filho não havia completado 14 anos, então você podia se aposentar. Não com uma aposentadoria total, mas uns três quartos de aposentadoria, uma coisa assim.**

MM - E empregada? Você tinha empregada?

**HR - Sempre tive a babá...**

MM - Como é que era? Ela era branca?

**HR - Não, ela era branca. Não tem negra, pouco negro no Uruguai. E negros são os que levaram o folclore africano que é o mais importante como folclore diferente do Brasil e sobretudo diferente da Argentina, que não tem nada disso. Porque o afro chega até o Uruguai, que é o candombe. Argentina não existe.**

MM - E gente pobre?

**HR - Bom, na minha época não tinha era a polícia. Os pobres eram policiais. Eram os vagabundos, quando eu era pequeno. Alguém que não queria trabalhar era milico. (risos) Na minha época e desde quando eu era anão. Não tinha desemprego, não tinha nada, ninguém tinha porque roubar de ninguém. Claro que se tinha ladrão como em todo por aí, bueno...**

MM - E os medos? que tinha? Medo do assaltante...

**HR - Na infância tinha medo das fantasias. Eu era campeão de baile infantil, na época com uma menina de lá que se chamava “Negun Sabor” (risos). A gente se encontra até agora e é de morrer. Campeões: seis anos seguidos fui campeão de baile infantil. E tínhamos que bailar tudo. Bug-bug, La Pataca, tratatá... era brutal. Mas eu tinha pânico de fantasia. Odiava as pessoas fantasiadas no carnaval. Odiava. Odiava o carnaval. Odiava o carnaval.**

MM - E como é que era o carnaval, as lembranças que tu tem do carnaval?

**HR - Aí depois quando fui ver o primeiro desfile era brutal, porque o desfile em Montevideu de carnaval era brutal quando eu era pequeno. Aos sete anos fui a todos desfiles de carnaval. Mas eu não tinha medo do carnaval, o carnaval eu adorava, a festa, os carros alegóricos, tudo. Tinha uma iluminação que era fantástica no carnaval, impressionante. E o candombe era uma coisa violentíssima, não? Maravilhosa. Eu vi Perez Prado desfilando em Montevideu sob a lua. Impressionantes, as coisas que você via em Montevideu, na época. Mas eu tinha medo do Mascarita. Aquele cara que se fantasia e sai pela rua.**

MM - Os mascarados.

**HR - Tinha pânico. E com o povo atuavam de alguma maneira parecida com o que acontece em Pirinópolis, nas Cavalhadas. Sabe? eles “se metiam” com as pessoas, eles entravam pela casa e patatá... E eu pirava porque nunca sabia quem era. Então, me vinha pânico, assim. Sobre esse problema da identidade do carnaval. Ademais, porque, bueno, passava de tudo, todos os homens se vestiam, todos os maridos de todos os espaços se vestiam de mulher e vinham a criticar as mulheres na rua. Era uma coisa impressionante. Eu odiava um pouco os homens quando pequeno.**

MM - Os homens?

**HR - Sim, eu achava os homens uma coisa chata. Chata, chata... assim uma coisa que realmente, assim não... não sei.**

MM - A mulher tinha mais liderança?

**HR - Eu acho que... E olha que meu pai era uma pessoa inteligente, culta, que eu gostava, patatá... Mas os homens, a conduta dos homens eu achava vergonhosa na época, vergonhosa.**

MM - Por que, tu diz, por causa de...

**HR - Por tudo. Porque já nesta época nós todos estávamos vestidos de jeans, todos de camiseta branca. Homens e mulheres, já estávamos todos caminhando por outro caminho, para chegarmos nos anos 70 como chegamos. Seria impossível. Como poderíamos chegar? Aos dezoito anos, dezesseis anos todo mundo estava igual. Já estava tudo igual.**

MM - Quando tu diz assim, quando tu chega a tua adolescência essa grande diferença entre o mundo masculino e o mundo feminino já estava...

**HR - Já, já morreu. E aí é que eu acho que fico um pouco tardio, porque, realmente, eu comecei a viver isso muito bem anos setenta e nos setenta eu já tinha mais de vinte, entendeu? Eu tinha trinta nos setenta, então já era outra cabeça. Por mais que você... era outra cabeça, já era outra cabeça. já. Você aproveitava as coisas de outra maneira. Era outra cabeça.**

MM -Estávamos falando do mundo masculino que você criticou.

**HR - Pra mim, era como se [o mundo masculino fosse] o mundo da mentira, mesmo. Era o mundo da ficção, o mundo da esperança. Não sei, eu sempre via as mulheres reais e os homens todos com um sonho, com uma esperança, isso desde que eu era pequeno. E isso me molestava profundamente. Eu preferia olhar mesmo, olhar para as coisas, não não ver o que não tem, mas olhar para isso que eu tenho.**

E em minha própria natureza eu tinha isso também, então, a rejeição era maior. É porque você não reconhece, que tem isso, de alguma maneira. E eu trabalhava violentamente, contra isso, violentamente, violentamente, violentamente. Sempre tive muitas amigas mulheres fortíssimas, fortíssimas, no caminho político, no caminho amoroso, em tudo. Fui mais conduzido por mulheres que por homens. Os homens para mim sempre foram como uma diversão. Como uma coisa de companheirismo mesmo, com toda a confusão que possa haver tido com algum deles.

Mas com as relações há coisas mais fortes. Que não significam sexo, que significam realmente essa coisa de amor mesmo, de identificação da coisa por si mesma e do reflexo. Quer dizer, quando eu encontrava os reflexos, me tem passado coisas assim. Mas é uma luta muito grande, muito grande. O homem é muito etéreo. E é racional. Ele trabalha para ganhar dinheiro, para ter uma quantidade de coisas, e voa como louco em um caminho. Puta, é muito contraditório, é muito contraditório.

E bueno, eu culpava tudo, culpava movimento político, culpava tudo. Culpava a sociedade inteira, o Estado, culpava o Hobbes [Thomas Hobbes] . Eu já criticava o Hobbes, entendeu, o nascimento de um Estado da Conduta, de um Estado, a moralidade, a moralidade do estado. E isso é masculino, absolutamente masculino. Então essa necessidade de liberdade começou desde cedo, em relação a isso.

MM - Hugo, mas eu notei aqui um troço que me pareceu assim... estranho, não sei se já pensou nisso, você falou que achava que mundo feminino era muito voltado para o pé no chão, para a realidade, não é isso?

**HR - Bom as mulheres...**

MM - Ambas as mulheres?

**HR - O meu mundo feminino.**

MM - Sim.

**HR - O mundo feminino meu. Você viu a mãe que eu tenho, eu te contei tudo isso.... é pé no chão. É pé no chão.**

MM - O teu pai era o aéreo?

**HR - Ah, meu pai era assim “Ah, cansei... (igual a mim), cansei disto daqui... Vamos comprar outros móveis, vamos trocar tudo”. E minha mãe... “Você está louco. Você está louco, não tem nenhuma necessidade”.**

MM - Esse movimento de um puxa o outro prende?

**HR - É. A minha mãe sempre foi o grande freio, tanto que em um momento eu cobrava isso diante dos dois. porque mamãe (...?) eu cobrava assim “como é que você é um ator todo sua vida e essa mulher te frustrou a vida inteira?” rindo, rindo... ele dizendo “Graças a Deus, Hugo. Graças a Deus. Imagina no que eu teria me convertido, olha o que eu seria?” patatá... Era tão perfeita a união, sempre foi tão perfeita, que era uma coisa que me chocava também. Terrível. Porque era uma união perfeita. Agora, discutiam como loucos. E discutiam sobre mim, na minha frente. Milhões de vezes.**

MM - O que eles discutiam?

**HR - Discutiam conduta. Nada mais que conduta. Nada mais que conduta. Por exemplo. meu pai dizia: “Está caminhando assim por culpa tua”. E eu dizia: “O quê será isto? Como estarei eu caminhando?” “Ele está falando assim por culpa tua ele está... patatá... patatá...” Luta pelas coisas da conduta.**

Não sei, mas a minha mãe tinha uma coisa comigo que acho que era como se ela soubesse de algo mais. Eu sempre senti isso. Que minha mãe sabia acerca de mim de alguma coisa mais. Eu não sei se é por que quando eu nasci... Algo do demônio, e de todas essas coisas. Mas ela tinha alguma coisa mais.

**Com meu pai era necessário falar; com minha mãe não. Para minha mãe tudo era muito mais claro: tudo, tudo, minha conduta, tudo. Minha mãe quando foi ver o primeiro trabalho com Graciela ela fascinada. Fascinada com a verdade - a verdade do trabalho - com o que o trabalho pedia, com o que o trabalho mostrava, com a simplicidade, com a limpeza, era a cara dela. (ri).**

MM - E trabalhar com coisas práticas... em casa , você ficava em casa, né? Trabalhava com roupa, costura...

**HR- Desenhava muito.**

MM - Desenhar...

**HR - Desenhava muito. Tenho milhões de desenhos meus aí, de quando eu era pequeno. Por que además eu estudava aula de pintura desde os seis anos também. (ri) Sou renascentista, uma coisa terrível. Música, pintura, língua.**

MM - E a música, o que você lembra da música, que músicas que tocava? e a dificuldade do piano? Teve muitas coisas que você era obrigado a fazer e o gostar disso? Primeiro a obrigação, e depois veio o gosto, como é isso?

**HR - O piano eu gostava porque eu achava uma diferença brutal. Todos os garotos jogavam futebol em frente da rua, além do meu jardim, e eu abria todas as janelas, e todas as portas, e tocava piano a tarde inteira. Enquanto eles jogavam futebol. A tarde inteira, prarápraráprará. E Chopin, pratátápratátá. De repente, paravam para ouvir. Aí, eu exagerava. Quebrava o piano (ri).**

MM - Um maluco.

**HR - Quebrava o piano, mesmo.**

MM - O que você gostava de tocar?

**HR - Tocava muito Chopin. Sempre falavam que era o melhor que eu tocava. Mas tocava clássicos, Litz... Mas o que mais tocava era Chopin, mesmo, dos clássicos era o que mais tocava.**

MM - E você associava alguma coisa com essa música, associava alguma imagem alguma cena?

**HR - “El revolucionário”, por exemplo, era uma das coisas que mais gostava de tocar. Porque achava que pegava uma metralhadora e saía com a metralhadora tocando a música, entendeu? Mas já é outra idade, outra história. Quando era menino eu sentia isso, porque eu também terminei muito rápido o piano, aos 16 anos, com dezoito...**

MM - Você vai de quantos anos no piano, estudou dos seis aos...

**HR - Dos seis aos dezoito.**

MM - E você tocava alguma coisa sem ser da partitura?

**HR - Sim, sim... Com sete anos tocava “Marina Morena” [...], tenho a partitura aí de quando era pequeno. “Marina, Marina”, alias; e outra coisa que se chamava.. ““Caminheiros...” “Caminhando...” (cantarola) “... Caminheiros, depois...” Não se lembra, disso? De Agostinho dos Santos. (cantarola a melodia) “Talvez caminhando, a gente se veja depois...” uma coisa assim.**

MM - E brincar com o piano, sem tocar?

**HR - Muito, isso faço até agora.**

MM -Brincar, fazer com se fosse uma trilhazinha...

**HR - Isso faço até agora. Eu abro e pego os acordes e vou deformando tudo musicalmente, vou deformando tudo, o tempo musical, a melodia, tudo... Isso faço até agora.**

MM - Improvisando.

**HR – É, não é improvisando bem... é improvisando sobre uma textura musical já escrita, por exemplo, pegar um Chopin e fazer um jazz, entende? E você brinca com isso. Gosto. E pintura. Pintura é uma coisa que realmente tenho uma vontade, às vezes me dá uma vontade enorme de voltar a pintar é uma coisa que eu parei mas eu adorava, adorava... Esse acho que é o último que eu fiz. Mas eu adorava E eu faço por qualquer lugar, faço desenho... é muito, é artesanato mesmo, é uma coisa de estudar muito... enfim.**

**MM - É vamos dar uma parada.**

Fim

## Entrevista

Quarta-feira, 20 de abril de 2005. 1 hora e 30 minutos.

MM – Marcus Mota LC – Lourenço Cazarré CT – Cláudia Theo HR – Hugo Rodas

MM - Então, estamos começando a 2ª sessão psicanalítica... (risos) vamos começar com os efeitos desta semana; então, como foi o efeito desta semana?

**HR - Foi engraçado ter falado sobre minha infância, justamente por este tipo de coisa, como a observação, que eu tinha quando era muito pequeno. Por exemplo, os joanetes de minhas tias. Todas minhas cinco tias solteiras tinham joanetes e eu tinha pavor de joanete quando era pequeno. Eu olhava os pés e tinha pavor. Eu adoro pés e, agora, está me nascendo um joanete bem aqui. Antes que aconteça realmente o veredicto (acho que devo estar pisando mal em algum pé, por causa do quadril e dessas coisas, falta de cartilagem, artrose). Têm coisas de um olhar de quando eu era pequeno que esta semana voltou e então me lembrei dos joanetes de minhas tias. Quando eu era pequeno, tinha momentos que desmaiava de rir pela casa, pensando nos pés das minhas tias. Eu tinha esse olhar e, agora, vejo nascer o meu aos 65 anos (ri). Estou vendo nascer meu joanete, devagar, mas aí.**

MM - Um dos temas que começamos a ver na 1ª entrevista foi quando você começou a freqüentar teatro. Seus pais levavam você para ver peças...

**HR – [Seus pais levavam você para ver peças?] Levavam, levavam. Sempre se cultivou muito isso. Aquele cara que organizou meu povoado também, o dono da fábrica. Era um capitalista como todos, mas pelo menos criava bairros, dava oportunidade a um empréstimo com juros mínimos. Você tinha o banco também, o empréstimo não era tão mínimo, mas mesmo assim era o mínimo, na época do Uruguai justo. É estranho, porque era justo (ri); Meu nome é Giusto e eu nasci em um país justo. Que diferente! Era muito louco, porque quem não tinha nada era aquele que não trabalhava, era quem não queria saber, porque era vagabundo, mesmo. Tinha tudo para todos, tudo para fazer tudo.**

MM - Então, você ia ao teatro na sua cidade, ia lá para Buenos Aires...

**HR - Eu comecei aos oito anos. Meu primeiro concerto de piano foi quando tinha oito anos. Toquei um concerto para a “Juventude Musical”, uma coisa que acontecia que se chamava Juventude Musical.**

MM - O que você tocou?

**HR -Toquei Chopin. Eu sou um chopiniano horrível. Esta semana, também tentei lembrar alguma coisa, mas eu emburreci, agora, não sei por quê. Ou o piano não tem a qualidade necessária para que eu me entusiasme, ou não tenho, agora, aquela dedicação que eu tinha, quando era menino, para tocar Chopin.**

MM - Como foi a primeira apresentação?

**HR - Foi descomunal. Eu me lembro de tudo; me lembro da camisa, me lembro da calça, me lembro de tudo. Eu estava parecido com um maestro que para mim era o máximo, na minha infância. Era Walt Disney junto com a realidade, sabe? Tudo o que eu queria ser aos nove anos: Diretor de orquestra, um deslumbre. Minhas mãos eram boas de dedos, porque os dedos eram quase iguais. Mas aí eu cortei um dedo (ri) e isso complicou muito.**

MM - Você cortou depois da apresentação?

**HR - Cortei quando tinha uns nove anos, brincando com uma peça do carro. Estava indo à Patagônia com meus pais. Cortei o dedo e arruinei a viagem. Me levaram ao médico com o dedo pendurado. E eu hipnotizado. Não chorava. Aprendi a ter um olhar para a dor totalmente diferente das outras pessoas. Fiquei hipnotizado, assim, olhando o dedo. Não**

**gritei. Não fiz nada, enquanto não botaram água e sal, eu não gritei. Botaram água e sal, então eu gritei.**

MM - E a apresentação aos oito anos, como foi?

**HR - Foi maravilhoso, foi maravilhoso, eu mentia muito bem. Tocando piano, eu sabia como mentir; eu era um ator que estava tocando piano. Realmente, na época, se você analisasse isso, você perceberia que era um cara que fingia que tocava (ri) mas que na realidade, cometia erros pra caralho. Só que, com a emoção, eu arrumava tudo, com os diferentes estados que eu colocava aí. Eu colocava paixão, eu sabia da paixão desde que nasci. Meus pais foram apaixonados por mim, senão não tinham agüentado tudo o que fui para eles. Eu sempre fui dessas “pessoas escolhidas” e é esse meu olhar da infância que tem me salvado. Minha infância, apesar de ser tudo o que foi, até hoje é uma coisa que me tem salvado na vida, entende? Por exemplo, o fato de eu ter sido escolhido por como filho, aqui em Brasília. Alimentar a minha loucura, proteger minhas idéias, meu trabalho, a minha conduta; tudo isso aconteceu porque outras pessoas me escolheram, entendeu? Pessoas que te oferecem tudo, que te dão tudo. Assim foram meus pais e assim foi Tuni e Wlady.**

**É muito forte, em mim, muito forte essa profissão de filho, sabe? De ser filho. Eu não sou pai; eu sou filho. Que é uma profissão, como qualquer outra. Ser pai também é uma profissão, mas você tem que ter a vocação. Senão melhor não ter filhos; ou você tem a vocação de ser pai ou você vai se fuder. Eu preferi ser filho.**

MM - E as peças que você ia ver, voltando ao tema?

**HR - Desde muito cedo, este cara, o dono da fábrica, levava coisas também. Ele levava ópera, levava balé, levava teatro - a Comédia Nacional de Montevideu - ia aos galpões da fábrica! Era brutal aquilo; as pessoas sentadas em cadeiras, entre bolsas, maravilhoso, maravilhoso. Nossa, me dá vontade de chorar.**

MM - E o quê você viu? O quê você lembra que viu?

**HR - Eu me lembro do balé e desde então decidi ser bailarino; com quatro, cinco anos, vi aquilo e disse “vou ser aquilo, vou ser aquilo”. Não pude. Não consegui. Eu tinha que ser médico, pela vontade de meu pai eu seria médico. Depois quando passou para “dentista” é porque já era decadência. (ri)**

MM - E que espetáculos você...

**HR - Também existia uma coisa; a minha família por parte de mãe era louca por teatro e música. Todos participavam de um grupo de ópera que havia em Juan Lacaze. Havia um teatro em Juan Lacaze, de um cara que trabalhou com ópera na Itália e que quando veio para o Uruguai criou um grupo. Toda a minha família tinha um piano e toda minha família cantava, de manhã até a noite. As festas na casa da minha avó eram uma coisa brutal.**

MM - Música italiana?

**HR - É, quando éramos chicos, sim. Aquela coisa fuliculi fuliculá, fuliculifuliculá... tinha Sole Mio, tinha aquelas coisas. E todo mundo chorava: “que voz que tem o tio... como canta”. Aí, eu ia para casa e cantava: “ó sole mio...” até imitar igualzinho.**

MM – Sobre a imitação a gente falou, no último encontro. No século XX, surgiram muitas correntes antimiméticas, contra a imitação. Mas a imitação é fundamental!

**HR- Eu acho que é como o trabalho, por exemplo, juntar o trabalho com essas idéias que me vêm da infância, entende? Eu acho que a imitação - quando você a leva ao nível de conhecimento - você não imita pelo exterior, você fica com o humor, das coisas. Que é uma coisa muito boa, porque ajuda as outras. Quando você imita a essência. Por exemplo, eu sinto que quando eu imito, eu imito bem, imito uma coisa interior. (pega nos músculos da**

face) Eu posso mover minha musculatura facial para uma mini performance técnica; agora eu consigo, e isso é o conhecimento. Criar a máscara e depois chegar à essência; mas isso, depois de muitos exercícios. Sempre foi mais fácil fazer da outra forma, ir à essência, para não errar; aí, a musculatura não erra. Sabe, é a única maneira de mentir bem. Por exemplo, porque eu mentia mal [quando criança]? Primeiro, por que falava de cor, a partir da memória - daí sempre esquecia e contava a verdade; e a verdade era mais divertida que tudo. Então contava, participa para todo mundo, tudo. Eu participei sempre, para todo mundo, tudo o que acontecia comigo.

MM - Não tinha intimidade?

HR - Sempre falei com adultos. Mas eu tinha os amigos, os íntimos, pessoas que continuam amigas até hoje. Eu tenho uma amiga aqui em frente, a Maria, que eu não consigo nem olhar para ela. Porque eu olho e rio. Eu chega em casa, quando olho para meus vizinhos, meus amigos, eu rio. Com Maria, rio demais. Com Sérgio [amigo de infância, uruguaio], continuamos iguais, com os mesmos dramas que quando éramos adolescentes; um pouco melhor, mas tudo igual. Tem o drama dele com a adolescência do filho, com a realização dos filhos, com a idade. Coisas que não me acontecem, salvo o joanete.

MM - Além dessas, que peças iam lá na tua cidade?

HR - A gente sempre ia a Montevidéu; e quando ia a Montevidéu, a gente ia ao teatro sempre.

MM - Então vocês estavam sempre em movimento?

HR - Sempre. Sempre em movimento. Íamos muito a Buenos Aires e também a Colônia. Naquela época era muito fácil. Por isso que te digo - essa coisa que me cobram sempre, de alguma maneira - eu sou sozinho para poder ter essa vida. E me explicaram isso desde pequeno. Há algo que eu tenho contra dinheiro, contra a realização profissional que alguns têm e outros não têm. Tudo o que tenho eu ganhei, sempre me chamaram para me dar “tal” coisa. Sempre. Nunca pedi. Só para as minhas tias. (risos)

MM - E que espetáculos, nessas viagens para Montevidéu e Buenos Aires, você lembra?

HR - Eu comecei a viajar muito cedo, nós podíamos viajar muito cedo havia permissão. Com quatorze anos eu viajava para todos os lados. Lembro que todo fim de semana ia comer pessoas em Pelotas.(ri) Desde minha adolescência sou antropofágico; brasileiro-uruguaio-antropofágico.

MM - Então, sua família vivia em movimento...

HR - Vivíamos em movimento mas tínhamos férias, como todo mundo. E tínhamos família em Buenos Aires; minha mãe tinha uma irmã que morava em Buenos Aires e meu pai tinha uma irmã que morava em Buenos Aires. Eu tinha duas tias que moravam em Buenos Aires, primos... tinha tudo, eram famílias íntimas.

MM - E dava para ver as peças?

HR - Dava para ver tudo. Tinha uma noiva também, quando eu tinha quinze anos, que morava em Buenos Aires. (ri)

MM - E que peças você lembra que viu em Buenos Aires e Montevidéu?

HR - Ah, de tudo, porque na época a gente via tudo. Via tudo que era clássico, via todas as óperas, via todos os balés, via tudo.

MM - Ópera, balés, teatro...

HR - Tudo. A gente via tudo, desde a Comédie Française até Marcel Marceau. Eu vi Marcel Marceau a minha vida inteira, com se eu fosse francês; mais que um francês. Eles iam sempre, eles iam todos os anos, todos os anos havia uma temporada deles, todos os anos...

MM – E, nessa época, a temporada era no meio do ano?

**HR - Não eram só eles que vinham: tinham espanhóis, argentinos, a dama do teatro uruguaio, Margarita Xirgu, que era da Espanha.**

MM -Você viu Margarita Xirgu?

**HR - Sim, vi...**

MM - Ela era impactante, não? Como é que era?

**HR - Era, porque naquela época você ainda via as pessoas representando. Ela tinha uma onipotência; é claro, existia o exercício do representar. Eu acho que é isso que eu herdo dos velhos, quem viu isso herda. Algumas pessoas, agora, não querem ver esse teatro; mas para quem viu, é divertido ter isso, aprender a defender-se com isso. Quando você usa bem a influência que você recebeu, a influência benéfica, de cada um desses aspectos, eu acho que aí você tem o que diferencia o seu trabalho. É o que diferencia o trabalho de nós, que nos dedicamos a isso. Sinto que essa é uma das coisas que diferencia, mesmo.**

MM - Era um tipo de teatro que depois...

**HR - Que foi desaparecendo. O representar se foi, para ter uma coisa muito mais natural, mais normal, não? Tanto que daqui a pouco o teatro é todo só com microfone de lapela, porque ninguém precisa de voz mais, para fazer teatro. Você põe um microfone e canta, pápápá, faz tudo.**

CT - Aqui no Brasil seria o teatro de Tônia Carrero, Maria della Costa?

MM - É, Tônia Carreiro, Maria della Costa. TBC - Teatro Brasileiro de Comédia, seria o TBC aqui?

**HR - Não. Eu cheguei a trabalhei no TBC com Abujamra, nos últimos tempos do TBC, nos anos 80. Eu trabalhei lá, trabalhei com a companhia dele.**

MM - Quem aqui no Brasil se aproximaria desse tipo de teatro da Margarita Xirgu? Seriam aquelas companhias dos anos cinqüenta, quarenta?

**HR - Aqui é um pouco a Dulcina de Moraes. É mais ou menos, só que é outro parâmetro.**

MM - Essas companhias que você viu eram baseadas em um grande nome do teatro?

**HR - Bom, Marguerita Xirgu era da época de Garcia Lorca. No Uruguai ela era a dama do teatro, foi ela quem criou a comédia nacional, foi ela quem criou a escola de arte dramática, a escola que depois eu não queria ir nem morto. Era a escola municipal, que eu achava careta pra caramba, em termos dos movimentos que já havia nas outras escolas. Como o Galpón, como o Teatro Circular. Eram pessoas que estavam tocando Grotowski, estavam tocando outro tipo de escola, outro tipo de ensino, que bebiam na ioga, que iam em outras fontes de conhecimento para a representação, para a arte de atuar. Mas ao mesmo tempo não se parava de admirar os grandes. Os grandes eram os grandes, eram divertidos. Eu gosto até agora, eu gosto de fazer igual ela, eu fazia igual. (ri)**

MM - É um modelo baseado na representação, não é?

**HR- Sim, mas tem que ter uma...**

CT- Eloquência?

**HR - Tem que ter uma diferença entre quem faz isso e entre quem faz outra coisa. Você pode fazer isso e ficar, totalmente, como um móvel; você pode fazer isso e ficar totalmente natural; e você pode fazer isso e fazer disso uma coisa que você jamais esquecerá. Jamais esquecerá. Você não saberá por que, mas você jamais esquecerá.**

MM - E é o que eles faziam?

**HR – É o que eu sinto que às vezes falta, nas pessoas; tentar fazer algo que o outro não esqueça. Não esqueça. Isso é a técnica de cada um, que é o que pode salvar um trabalho, mesmo.**

MM - E você se aproximava dessas figuras, ia às peças e...

**HR - Eu ia a todos os lugares que essas figuras iam. Eu ia atrás dos passos de todos os passos que eles caminhavam. Eles iam a tal bar, eu ia a tal bar; eles iam a tal livraria, eu ia. Eu era a Cláudia [Eu] (risos). Só que eu era menos descolado que a Cláudia, a Cláudia é uma mulher independente, com carro, parará, faz o que quer. “Não lhe deixam fazer ‘Virginia Woolf?’” Ela vai e faz o “Virginia Woolf”! Conquista os militares, os milicos ficam loucos com ela, é brutal, é brutal. Como se chamava o milico, o nosso protetor?<sup>1</sup>**

CT - Tinha o Sargento Miranda e tinha o Cabo Tramontin.

**HR - É, o Tramontin.**

CT - Ele era lindo.

**HR - Olha como fala dele! “ele era lindo...”**

CT - Mas ele não era lindo?

**HR- (ri) Era lindo, sim. A gente pedia uma árvore e o Tramontin saía, arrancava a árvore e trazia a árvore. Como a gente não vai querer bem ao Tramontin? Ele era um Superman...**

MM - E na época já tinha aquelas revistas de teatro?

**HR -Tinha tudo. Tem uma peça do Mário Prata que eu adoro, uma que o cara não sabe o que fazer e termina matando a mãe. Creio que se chama Salto Alto. Eu acho divertidíssima, a peça. E eu sentia que quando era pequeno, eu era assim. Eu via minha cara na [revista] Caras; um artista famoso, que corta os dedos, sempre assim, como tragédia. Mas sempre com a maior realização.**

Eu odeio a não-realização, o fato de não conseguir realizar. Porque é uma coisa que você absorve desde pequeno, “não conseguiu ser a melhor mãe do mundo!” “não conseguiu ser a melhor mãe do mundo!” “não consegui ser o melhor pianista!” “não consegui ser o melhor nada...” , sabe, o melhor? Terror, pânico, ser educado para ser o melhor. Totalmente terrível isso.

Por isso é que acho que não ligo tanto essa coisa das línguas, querer falar línguas. Eu não quero falar línguas, é horrível. Eu às vezes sinto vergonha do meu português; e do meu espanhol, nem falar, que é ainda pior.(ri) Quando ouço uma fita minha, no Uruguai, eu não acredito. Uma vez gravaram, para que eu percebesse como falava mal espanhol, cotidianamente. Horrível. Mas ninguém percebe, por exemplo, no filme “Mar Adentro”, que o irmão mais velho fala um dialeto que chama Mirandês, do norte de Portugal, que é o Português com um Galego junto, lá em cima. E o cara do “Mar Adentro” fala.

MM - Você começou, depois dos dez anos, a ficar um pouco mais independente?

**HR - Eu comecei a viver minha infância depois que eu fiquei dono de mim. Depois que eu entrei no liceu, quando eu tinha dez anos.**

MM - Você estudava em casa?

**HR - Eu estudava em casa e [o liceu] me abriu outra porta. Olha, eu nunca estudei no liceu. Com tudo o que me ensinaram antes (com todo o inglês que aprendi em casa) passei**

---

<sup>1</sup> Esse trecho diz respeito à ida do espetáculo *Quem tem Medo de Virginia Woolf?* ao Festival de Teatro de Curitiba, em março de 2005. Ficamos hospedados no 20º Batalhão de Infantaria Blindada. O espetáculo foi apresentado no próprio quartel, e a produção contou com o apoio dedicado de soldados, sargentos, e capitães do Batalhão.

para o 4º ano do liceu. (E com todo francês, todo italiano.) . Eu não estudei nunca no liceu, e a escola me serviu por quatro anos mais. Era um colégio privado, mas eu não estudava. Só estudava coisas que eu gostava como geografia, física, matemática - eu adoro matemática.

MM - E quando você saiu daquele mundo de dentro de casa e...

HR - Foi um deslumbre, foi um deslumbre. Porque eu comecei a viver minha infância. Então eu era terrível, era o cara que inventava tudo. Punha tachas na cadeira do professor. (ri) Me sujava de tinta.

MM - Isso com que dez, doze anos?...

HR - dez, doze anos. Aí comecei a ser terrível.

MM - Foi desmamado?

HR - Aí desmamei, mesmo, e comecei a viver em uma coletividade. E eu era atrevido, mesmo, porque já havia dominado tudo aquilo; a minha fragilidade, a minha debilidade, a minha passividade, a minha falta de conhecimento com esse mundo de fora. E esse mundo dos adultos te dá sempre a conhecer esse tipo de coisa. Talvez meu trabalho não tenha sido tão de fora para dentro e sempre de dentro para fora por causa desta repressão, e de estar sempre com muitos adultos. Durante toda minha infância, foi muito adulto, muito adulto, muito adulto. Então, eu via os olhos das pessoas. Uma das coisas que mais me impressionaram, desde quando eu era pequeno. Eu entendia tudo através dos olhos. Tudo. Eu entendia conversas inteiras entre meu pai e minha mãe só de olhares.

MM - E quando você foi para o liceu, você era quase um adulto, entre as crianças?

HR- Era um adulto total e me aproveitava disso muito bem. Sabia o quê fazer.

MM - Um lobo entre as ovelhas?

HR - É. E aí eu comecei a virar um inferno, um inferno, um inferno.

CT - E a liderança, Hugo? Na outra fita você falou que já era meio líder...

HR - Mas eu era “meio líder” porque, nesse sentido, sempre soube o que fazer com minhas características. Quando eu fiquei como “meio líder”, na minha infância, é porque eu tive que fazer todo um trabalho para dominar cada um daqueles garotos, e um trabalho diferente para cada um. Assim, propositalmente, até que eu fiz aquilo da prova, que eu contei uma vez, a da tábua, em uma casa que se estava construindo.

MM - Qual?

HR - Conteí, sim. Era para me admitirem dentro do grupo fomos a uma obra de construção, que tinha uns dois metros nada mais... não conteí?

MM - Não.

HR - Para ser aceito por uma tribo da minha rua (quando eu mudei da casa que nasci para a casa que fizeram) me levaram a uma casa que estava sendo construída. E havia uma tábua, com dois metros; como um precipício, para uma criança. Uma tábua que cruzava uns cinco metros. Eu tinha oito anos. Me pediram licença para vender meus olhos; eu tinha que cruzar a tábua de lado a lado. E eu disse que sim. Olhei para a tábua, vi que “pô, a tábua tem trinta centímetros; se eu vou caminhando calmamente de frente, um passo depois do outro, eu vou sempre...” Isso era brutal, em mim. Eu não tinha medo, eu não tinha medo. E aí, me vendaram os olhos, eu passei e eles começaram a me dar um medo terrível... quando eu estava mais ou menos, que havia dado uns dez passos, estava no meio da coisa, (porque eu ia calmo, não ia errar) então eles começaram a gritar e eles me deram medo. Porque eles começaram: (imita) “Não! Pára! Pára aí, a gente vai te pegar! tira a venda!” E eu comecei a ficar de pauzinho duro, e segui caminhando como um herói, até o fim, de olhos vendados, pressuposto... Não sei se a estória é bem assim, mas eu sei que

eu cheguei ao final totalmente feliz. Não me lembro se no final arranquei antes de chegar, porque já estava ansioso, e porque era muito deleite para um menino de oito anos ser mesmo infernal .

E eu era um inferno mesmo, eu sentia domínio dessas situações desde que eu tinha sete anos. Eu me lembro que comecei a andar com a gritaria deles e eu me sentia assim... uma coisa de cinema. Eu adorava cinema quando eu era pequeno, eu via tudo como se visse tudo de trás de uma lente. Sempre filmava, por isso que eu conto quase tudo bastante bem. Porque eu filmava, o tempo inteiro filmei, o tempo inteiro fotografei.

MM - E como era os outros em relação a você?

**HR - Os que eram amigos meus eram brutais. Os que viraram amigos meus são amigos meus até os dias de hoje.**

MM - Não, o que os outros achavam de você? Por que você chegou, nunca tinha ido a escola...

**HR - Ah, muito louco, sempre me acharam muito louco.**

MM -...você chega assim de repente, você pulou quase quatro séries...

**HR - Ninguém entendia nada. Porque eu era sem vergonha, desde pequeno, eu transava com os meninos, transava com as meninas e fiquei igual quando cresci. Então ninguém entendia nada, ninguém podia me atacar ou dizer “ah, ele é tal coisa”. Entendeu? Ele é nada. Eu era qualquer coisa, não era “ele é tal coisa”. Eu era raríssimo. (ri)**

MM - Teve problemas nessa época no liceu, durante os quatro anos?

**HR - Não, não tinha problemas não. Com eu ia ter problemas? eu era um sem vergonha! Aí, eu comecei a me divertir como louco. E sofrer também. Sofria, porque eu era apaixonado e eu lia coisas. Eu tinha onze ou doze anos e já lia Walt Withman Canto a mim mesmo, era meu livro de cabeceira. Eu ficava pirado, era uma loucura. E esse meu lado homossexual, e esse meu lado viril; porque a minha relação homossexual é uma relação viril, é uma coisa estranha. Não é uma relação de equilibrar o meu passivo com outro ativo, ou meu ativo com outro passivo. Não, a minha relação homossexual, sempre que aconteceu, é viril, é ativo com ativo, é de galo de briga. Por isso que sempre é ruim. É de galo de briga, entendeu? São energias muito parecidas, muito parecidas. Essa coisa não me equilibra, e é uma característica minha que sempre existiu. Por repressão, por educação, por milhões de coisas, que você tem, é um adjetivo teu, é um adjetivo teu.**

CT - E quando você descobriu essa coisa da sexualidade, de encontrar o outro?

**HR - Sempre, eu era só. A única coisa que tive na minha mão a vida inteira foi o pinto. E o peito da minha mãe até os cinco anos e meio. O pinto na minha mão e o peito na minha boca. Eu já nasci casado. Uma pessoa que mama até os cinco anos e meio é porque casou. Entendeu? E uma experiência muito louca.**

MM -E aí você começou a fazer teatro, no liceu, fazer alguma coisa?

**HR - Aí eu comecei a participar de... Bom, eu já ia Montevideú o tempo inteiro para ver tudo. Buenos Aires, Montevideú, Buenos Aires, Montevideú, para qualquer lugar, mas ia ver tudo. Aí já era eu, não era meus pais.**

MM - Sozinho?

**HR - Claro, eu tinha família em Montevideú, tinha família por todo o lado. Podia ir para Buenos Aires, Montevideú, qualquer dessas cidades eu ia. E comecei a trabalhar em um grupo folclórico de dança, porque aí já começava a estilização do folclore, e professores de dança clássica, de dança moderna, patatá... E comecei fazendo aulas, e aulas, e aulas, e aulas, e aulas.**

MM - De expressão corporal?

**HR - De tudo.**

MM - Na sua cidade?

**HR - Em Montevideu. Eu passei para o conservatório quando eu tinha quinze anos. Na minha época, ninguém entrava com essa idade! Eu tinha que ir ao fracasso, mesmo. Eu entrei com dez anos no secundário e com quatorze anos eu saí do liceu. Completei quinze anos no que nós chamamos de preparatório, que são os dois anos antes de entrar na faculdade. Eram seis anos de ensino [de segundo grau] : o primário, quatro de secundário, dois de preparatório e faculdade. Isso era antes.**

MM - E você foi para Montevideu?

**HR - Eu fui para Montevideu com quinze anos. Eu fui para um colégio de padres, eu e um alemão, vizinho meu, o Carlos. Eu deitava vestido, porque eles faziam a ronda, depois do jantar e eu tinha que sair voando - as funções começavam às nove. Eles faziam a ronda quinze para as nove, oito e meia, depois do jantar. A gente jantava sete e meia, oito horas e aí ... o que você vai fazer num quarto, até às oito e meia da noite? Eu deitava vestido; quando o padre saía “Boa noite, patatá” , quando ele entrava no quarto ao lado, eu saía voando. E a gente dava grana para os que moravam no quarto em frente, para eles vigiarem a porta - em troca de dinheiro, da sobremesa que me mandavam minhas tias...(ri) Era um negócio bárbaro, era demais, era muito divertido.**

**Eu gostava dessas sensações, desde pequeno me divertia pecar. “Não pode comer doce”, eu ia comer doce. “Não pode olhar pela janela”, eu passava a tarde inteira atrás da janela fechada, vendo pelas frestas... a tarde inteira. “Não pode pegar os livros”. Comecei a ler, a primeira coisa que peguei foi os livros. Porque não podia pegar. Eu sempre fazia o que não podia. Sempre.**

MM - E você saía e ia ver as peças?

**HR - Eu fazia o que não podia; saía e ia ver todas as peças de teatro, depois ia a todos camarins, ver todos os artistas. E saía com aquela cara de adolescente, que é aquela que você viu [em uma foto] onde pareço o Alan Delon, quando era chico. Então, claro! “quem é aquele? Que vai caminhando atrás da gente?”**

MM – E quando foi pra Montevideu, começou a fazer cursos?

**HR- Aí começou toda essa outra história. Que tem a ver com minha preparação mesmo, eu já fazia todos os cursos possíveis de teatro, já tinha dezoito anos, eu já era protético dental...**

MM - Antes um pouco. Tu chega em Montevideu com quinze anos...

**HR – É, com quinze anos. E eu passei a viver com esse outro pedaço da família italiana que é da minha mesma cidade. Que são todos falsos parentes. É aquela prima da minha mãe que vinha aqui. São como minha família, desde que éramos pequenos, todo mundo se conhece, pertencem a esse grupo da família, emigraram todos juntos. Eles trabalhavam no ramo da hotelaria. E aí, foi uma nova educação, porque minha prima Marta era muito bem educada, uma pessoa refinada. E era noiva de um cara que era conde (ri).**

**Era brutal, havia coisas assim no Uruguai. E havia uma grande pobreza, porque ela tinha perdido o pai e eles iam mal dos negócios, patatá. Então, duas outras falsas primas, que moravam na casa dessa minha tia, pagavam uma pensão para minha tia e eu. Passei a morar lá. E foi uma coisa. O período dos quinze anos para os dezenove anos eu comecei a viver outra vida. Uma outra realidade. “Se você quer ser tal coisa, você seja tal coisa”. Até essa época, eu tive a liberdade mais absurda, e mais feliz, e mais informativa da minha vida.**

MM - Dos quinze aos dezenove.

**HR - Vivi tudo o que haviam me ensinado antes e pude fazer um resumo, dos quinze aos dezenove, que eu acho que foi decisivo. Que foi no final dos anos cinquenta, decisivo. Puff. Renoir, Fellini, tudo era tão inteligente, tudo era tão interior, tudo era tão forte, tudo era**

tão ... nossa! Diferentes tendências, as pessoas não eram iguais. Uma coisa era Feline, outra coisa Hedda Gabler, outra coisa eram os musicais de Hollywood e tudo era ótimo. Não é como agora, que você tem que lutar e competir fazendo a mesma coisa. Havia mais coisas. O trabalho de hoje em dia não é criativo, é competitivo.

Nesta época foi que começaram a se definir coisas como a dança, como a vida, como trará. Assumir posições. Definir gostos e tendências e valorizar isso e ter aquela coisa de... porque eu sempre fui educado dessa maneira, para ser questionador. Por exemplo, me disseram: “Se você é honesto, não tem que se envergonhar de nada; a pessoa que é honesta não tem que se envergonhar de nada. A pessoa que diz a verdade não tem porque se envergonhar”. Pum. Então, o primeiro momento que eu disse “Bem, minha vida é assim, eu sou assim, eu tenho uma companheira e tenho um companheiro, e cada um e todo mundo está sabendo de tudo, então vocês não têm por que se intrometerem nisto. É um passo na frente, é outra coisa, eu não creio nesta família”. Eu já me defendia assim “Eu não creio nesta família, eu creio em outra família”.

MM - Neste momento foi quando você ficou sozinho, sem pai e sem mãe?

HR - Fiquei sem pai e sem mãe e passei a morar na casa da minha tia que era uma nova família. Aonde já era uma tribo. De pessoas que, mais ou menos, estávamos juntos por uma característica. Com essas primas, até os dias de hoje somos... assim.

MM - E como é que foi o corte com teu pai e tua mãe?

HR - Não foi corte, não houve corte porque são 140 km, não é como no Brasil, que você fica a 1000 km e nunca se vê, eu via toda semana, eu tinha vontade de comer nhoque eu ia para casa.

MM - Você voltando mais independente, deu choque?

HR - Bom, durante um tempo deu um choque, que foi essa realidade, quando eu contei - aquela reunião com meu pai, minha mãe, meu amigo, e todas essas coisas. Aí foi muito violento porque eu tive que assumir um compromisso que minha cabeça não assumia. Uma coisa era ter uma vida livre.

MM - Aí tu ficou sozinho, e tinha essa questão da liberdade...

HR - Aí, essa sensação de liberdade foi cortada realmente por uma tomada de realidade “ah, você é assim! então quero saber; tem o mesmo respeito, tem os mesmos princípios?” aí você diz “Sim!” e se compromete. E casa, praticamente, com coisas para continuar a mesma família. Não era assim o que acontecia comigo, dentro de mim. Ai, bom, nunca entenderam nada, quando me separava de meu companheiro para ir-me com minha nova companheira...

MM - E como é que era na tua cabeça isto?

HR - Normal, eu passava de amor para amor. Eu nunca passei de cama para cama, sempre passei de amor para amor. Nunca foi uma paixão assim... era paixão junto com amor, na época. Na época. Nada interfere no que depois eu possa ter feito comigo mesmo. (ri). Mas na época era muito amor. Era porque você sentia essa emoção. Como porque, também. Por isso você fazia teatro, por isso você...

MM - E era bem intenso, não é?

HR - Tudo era intenso. Porque você... Eu sentia, na minha época, que eu estava fazendo algo.

MM - Tinha um senso de ...

HR - É, eu estou fazendo algo. Acho que fui a primeira pessoa a quem mandaram um convite que diziam Hugo Rodas e família. E eu morava com meu amigo. (ri). E todo mundo sabia que eu tinha uma noiva. Entendeu? Então era Hugo Rodas e família, sempre. Que significava que eu ia com os dois e com uma companheira para minha noiva. (ri).

MM - Isso entre os quinze e os dezenove...

**HR - E durou até os vinte oito, vinte e nove anos.**

MM - Entre os quinze e dezenove anos, tu fez curso de dança...

**HR - Tudo. Tudo o que podia existir, com todas as professoras que estavam trabalhando lá e que já faziam e estavam passando técnicas para lá.**

MM - E o que tu fez?

**HR - Na época? Na época eu fazia dança com Diva Rosa na época; fiz aula com ... nossa, Mary Minetti que era um gênio.**

MM - O quê eles eram?

**HR - Dançarina contemporânea, na época.**

MM - Você fazia bem mais dança que teatro?

**HR - Eu fazia tudo o que podia com dança. Eu achava que o corpo todo tinha a ver com uma coisa. E eu estava fazendo folclore, também, ao mesmo tempo. Então me preparava, me preparava. Tinha um corpo. Eu disse para você, quando era chico queria ser dançarino, também. Eu nunca imaginei nenhuma arte separada. Eu não imagino o piano pratatápratatá. Neste sentido sou musical norte-americano. Sempre me imaginei fazendo tudo: cantando, tocando piano, dançando, interpretando. Isso é o que eu gosto.**

MM - E você tinha aula de canto?

**HR - Quando era chico? Não, eu cantava na igreja! Eu era soprano, na igreja, até os dias de hoje brinco com isso.**

MM - Entre esses quinze e dezenove anos era mais dança. Como é que entrou fazer teatro?

**HR - Aos dezoito anos eu comecei a ter uma loucura meio especial por teatro, ou dezessete anos, um pouco antes. Bom, eu já ia a teatro desde os quinze anos todas as noites. Todos.**

MM - Mas, fazer ?

**HR - Eu comecei a trabalhar com o grupo de teatro de Juan Lacaze. Os fins de semana eu via teatro em Montevideu e trabalhava com um grupo em minha cidade - que era de um dentista, ele dirigia teatro e tinha um grupo. A frase na sala de espera dele era: “Mais vale um dente na boca que uma pepita de ouro no bolso.” Imagina o que era educar-se assim. Você ficava esperando na sala com aquela frase - mais vale um dente na boca que uma pepita de ouro no bolso. “Nossa...” e você tinha sete anos. Entendeu? E aí, eu comecei a trabalhar com esse cara e fizemos um teatro maravilhoso. Na época, eu trabalhei como autor também. Como se chamava? Eu era uma espécie de monstro, que descobria que o traíam pela cidade. Era uma peça que falava disso.**

MM - Foi sua primeira peça?

**HR - Foi, essa foi. Foi deslumbrante, eu me lembro que havia uma prostituta que ia a todas as funções e chorava todas as funções e falava todas as funções comigo depois. Era brutal. Era brutal. Eu me abraçava e tudo com aquela mulher.**

MM - E o que você fez?

**HR - Eu fazia o papel principal, do cara que...**

MM - E nessa época você já começava a mexer com outras coisas, cenário, figurino?

**HR - Ah, tudo, tudo. Fiz de tudo, cenário, figurino, tudo. E olha que a mulher dele também era muito habilidosa, a mulher do Ricardo, e costurava maravilhosamente bem, e a gente fazia coisas, criava coisas com fazenda. Juan Lacaze sempre teve uma atividade artística brutal. Sempre teve. È de lá também um cara famoso que se chama El Sabalero**

[José Carbaral]. Tem muita coisa lá. Uns tupamaros importantíssimos saíram daquele povo também, é muita coisa.

MM - E a peça estreou no teatro lá?

**HR - Estreou no Teatro do Porto, foi uma maravilha, foi uma loucura.**

MM - O teatro tinha quantos lugares?

**HR - As cadeiras foram vendidas, cada cadeira tinha o nome de um cidadão da cidade. Para poder fazer o teatro, entendeu? Coisas, as pessoas se interessavam por isso, entendeu, havia uma coisa... a cultura entrava na educação, ninguém se importa com isso agora. Agora a cultura é um computador, uma coisa...é outra realidade. Seria bom permanecer esses valores porque senão as pessoas vão ficar tão desprovidas que vão passar a não...**

MM - E como era a parte técnica do teatro? Iluminação, também trabalhou com isso, tinha?

**HR- Claro que tínhamos, tínhamos tudo, só que a mesa era ... com se chamava? para fazer diminuir a luz e parariparará, na época eram com peças, era tudo com peças, era brutal. Primitivo do primitivo. Mas era demais.**

MM - Essa peça ficou quanto tempo em cartaz?

**HR - Na época foi uma loucura, ficou um mês. Era uma loucura, as pessoas iam e repetiam.**

MM - E o diretor...esse dentista que era o diretor. O que ele fazia com você, era mais explicação de texto?

**HR - Não. Ele dirigia todos os personagens. Eu perguntava tudo, só que a gente começou a trabalhar muito junto, porque eu era bastante bom e aí a gente começou a trabalhar junto mesmo. Nessa peça a gente trabalhou muito junto. Eu ajudei também na direção, na época. Mas ele era a pessoa que me introduz dentro do teatro, mesmo, o Ricardo.**

MM - Vocês mexeram ou seguiram o texto?

**HR - Não, mexíamos. Desde essa época já mexíamos. E depois já cortávamos tudo. Eu quando tinha dezoito, dezenove anos a gente tinha outra realidade. A gente já não respeitava as escrituras.**

MM - E escrever, você escrevia?

**HR - Todo o tempo. Tem milhões de cadernos aí, daquela época. Pode levar se quiser... (ri) Com quatrocentos mil poemas daquela época. Eu escrevi muito, até o final do Pitú. Até o final do Pitú eu escrevia constantemente, era um exercício constante.**

MM - Você escrevia poemas?

**HR - De tudo. Contos idéias, anotações, sonhos, memórias não tanto, sonhos anotava muito. Porque eu sonho muito. Mas é o que eu chamo de... idéias são um pouco os sonhos também. Eu fico muito assim, por exemplo, em um táxi; eu vou olhando pela janela, vou olhando as árvores, de repente me abstenho e começo a trabalhar. A árvore, árvore, árvore, vira uma batalha e a batalha vai para a cabeça, e a cabeça trabalha em outra coisa. Aí ,quando chego tenho que escrever, porque eu trabalhei todo um tempo. Isso me passa constantemente, que é o que eu chamo de sonhar acordado.**

MM - Devaneio.

**HR - Hã? Devaneio para mim é meio assim...**

CT - Devaneio é sonhar acordado.

MM - E depois, qual outra peça que vocês fizeram?

**HR - Fiz “Recordando com ira” - que depois eu fiz aqui na UnB.**

MM - Eu não sei como é.

**HR - É uma que o Alex trabalhava, o Alex de "Salve o Prazer", em Interpretação IV.**

CT - Ah, eu vi; [Alex] com a Helen..

**HR – “Recordando com ira”... “Recordando o Passado”, de J. Osborne . Fiz isso também com eles. Ah, fizemos coisas..**

MM - Nessa época, fazer o teatro veio antes de discutir teoria de teatro, isso aí nem...

**HR - Pelo amor de Deus, era a vontade de fazer. Imagina se tem que discutir teatro para fazer teatro! Imagina. Imagina se vou discutir sobre fazer amor antes de fazer amor. Jamais. Faço teatro porque eu gosto.**

MM – E jornal? Saía no jornal, matérias, essas coisas?

**HR – Saía!**

MM - E você ficou fazendo essas peças na tua cidade?

**HR - Durante esta época, mas eu já estava na escola, havia começado na escola do Teatro Circular de Montevideú.**

MM - E como era essa escola?

**HR - Com dezessete anos e eu entrei na escola do Teatro Circular. Foi assim; primeiro foi Juan Lacaze, depois eu entrei na escola.**

MM - Você ficava fazendo as duas coisas?

**HR - Não, quando eu entrei na escola , entrei na escola mesmo.**

MM - Como funcionava a escola?

**HR - Era todos os dias. Totalmente diferente. A escola que nós temos aqui é um pouco como se fosse o meio entre a escola municipal e a minha, que eu freqüentava. Minha escola era totalmente diferente, mais parecida com o que fazem, hoje, em Amsterdã. Havia um cara que dava Interpretação, e que estava encarregado de um projeto em um ano; o cara que dava dança, e estava encarregado de um projeto em um ano; tínhamos aulas de voz, de isso, de outro, aula de esgrima, do que fosse, mais havia dois caras que estavam encarregados de dois projetos.**

MM – No final do ano tinha que apresentar dois espetáculos?

**HR - Dois espetáculos. Um era ... não era dança, era performance, mesmo. Primeiro passei na escola com essa de J. Osborn; a peça que fazia em Juan Lacaze.**

MM – Teve que fazer uma prova para entrar para a escola?

**HR - Uma audição, onde você é escolhido ou não.**

MM - Quanto alunos eram?

**HR – Muitos, era um colégio grande.**

MM - Era um colégio de arte dramática?

**HR - Nós fomos a primeira turma. A primeira turma que teve do Teatro Circular de Montevideú.**

MM - Porque se chamava Teatro Circular?

**HR - Por que era um teatro de arena! Que era o que eu mais gostava, por que aí você não representava, você tinha que atuar, tinha que ser mais natural, era outra coisa.**

MM - Aí você fez a prova, e começou...

**HR – Aí eu comecei e o primeiro projeto que fiz - olha o que é a palavra *performance* - isso é 1958. Eu trabalhei com uma escada “tesoura” daquelas que tem 3 metros de altura e trabalhei com a idéia de Ícaro. Então eu ia subindo me entrelaçando em toda a escada,**

**pratatápratatá e na escada tinha duas cordas, no meio. (Além do mais sempre isso, coragem, não?). Eu chegava lá em cima e (já tinha foco; eu trabalhava com foco) e trabalhava como se fosse uma cadeira elétrica. E caía, daquela altura, e caía de forma a acomodar o corpo nas duas cordas. Eu caía e ficavam enganchado nas duas cordas. Mas tinha que ser perfeito. Comecei caindo de um pouco mais baixo, um pouco mais acima... mas tinha que ser perfeito. Era uma investigação. Isso foi resultado de um ano de trabalho. Por isso defendo o projeto de um ano, dentro da reforma curricular.**

MM - Para ficar alguma coisa.

**HR - Por que sem isso não existe. Para se formar, sem isso não existe.**

MM - Esse foi o seu projeto de dança.

**HR - Foi o meu projeto de corpo.**

MM - De corpo. E de interpretação?

**HR - De interpretação fiz um trabalho que era “Uma mesa para dois”, que tem a foto aí. Das aquelas fotos. Você viu as fotos aqui, outro dia?**

MM - Vi.

**HR - Aquela na mesa do bar é que era de um autor uruguaio (que agora esqueci o nome) e foi quem me dirigiu e foi meu professor também . Era autor e diretor e professor. Foi bom isso pois tínhamos outras coisas.**

MM - Com era o corpo docente lá?

**HR - Era bom, muito bom, eram as pessoas melhores da época, uma das melhores [escolas]. E vinham pessoas da Comédia Nacional, com quem todo mundo queria trabalhar, e davam cursos para a gente. Além dos professores, eles convidavam pessoas. fui dez anos da companhia.**

MM - Dez?

**HR - Contado a escola, eu fiquei dez anos no Circular.**

MM - Quanto tempo era o curso?

**HR - Três anos. Até o projeto.**

MM - Um curso bom...

**HR - Alí dentro você tinha tudo. História de Arte, patatá...estava tudo atrelado. História da Arte, História da Dança, pratatá...tudo convergia para isso.**

MM - Expressão Corporal era individual?

**HR - Individual ou grupo. Esse era um projeto individual.**

MM - E no outro...

**HR - Ah, já criava meus projetos, eu fiz um espetáculo infantil como a Maria Clara Machado, o Chapeuzinho Vermelho, que durou três anos. Ganhei grana pra caralho, estava na escola ainda. Fiz tudo. Um projeto.**

MM - Esse foi teu projeto final?

**HR - Não! O projeto final, eu estava na escola ainda, e eu fiz uma coisa que foi impressionante, praticamente que fez a, meu Deus do Céu... uma daquele francês...Tardieu, de Jean Tardieu, que eu fazia tudo, a música, tudo. Era da mesma época do Adamov...**

MM - Sartre.

**HR - Porra, me esqueci... que era uma coisa sobre antiguerra, superbom. Super divertida, que era com direção de Grasso, a primeira de Omar Grasso, no Circular.**

MM - No primeiro ano você fez aquela “Uma mesa para dois” e a do Ícaro.

**HR - É e depois comecei a repassar isso na escola, era minha obra preferida, Recordando con ira.**

MM - E no segundo ano, o que você fez?

**HR - No segundo ano que eu fiz Recordando con ira.**

MM - E em expressão corporal o que você fez?

**HR - Ah, nem me lembro. Entrou uma coletiva de Roberto Gadi que era uma loucura, eu me lembro que eu terminei o ensaio final transando com ele. Ele com um cálice e eu com um pau de beisebol dando nele, massacrando, trepando com ele, era uma loucura. A gente fazia muita coisa [em expressão corporal] com uma professora minha. A gente fez um *happening* com um som feito de verdade. Com Teresa Trujillo. Isso foi em 58, uma coisa assim. No meio do teatro, grávidas que tinham lingüiça e tudo, abriam as barrigas e acabavam mostrando que eram lingüiças. Gente que faziam xixi no palco e davam a hóstia. Faziam numa lata o xixi e depois pegavam outra lata (sem que ninguém percebesse) passavam dando os pêssegos e as pessoas comiam. Um comiam, outras não, mas era brutal. Esses *hapennings* pararam quando a gente tirou todas as cadeiras do Teatro Circular e fez uma pilha no meio da rua e chegou a botar fogo (ri) . Aí, os donos do teatro vieram correndo “*Não, as cadeiras não!...*”. Deixaram a pilha, mas não as queimamos. Uma loucura a gente, era uma época em que...**

MM - E quantos cabiam no teatro?

**HR - 150, 300 pessoas.**

MM - E essas produções faziam a programação do teatro.

**HR - Claro. Que é o que eu quero fazer neste teatro que está aí.**

MM -Então sempre tinha coisa?

**HR - Sempre! Jamais deixou de ter alguma coisa! Segunda, terça e quarta tinha ensaio; depois quinta, sexta, sábado e domingo funções; e ensaios.**

MM - E vinha outros grupos para lá?

**HR - Não, era só o material do teatro-escola. Teatro-escola-companhia. Por isso que te falo, Companhia TUCAN teatro escola. E conseguir isso; conseguir patrocínio para o TUCAN.**

CT - É como funcionam os conservatórios europeus, os conservatórios de artes cênicas.

MM - E musical, como funcionava essa parte? No ícaro você usou quê, usou música, usou sons?

**HR -Todas as peças minhas são musicais. No Ícaro não, nem queria, nem queria. Era só com respiração.**

MM - É bem técnico. Foi aí que você começou a dominar...

**HR -Toda minha educação foi assim. Minha educação é técnica, mesmo. As pessoas ensinavam coisas: o que você vai fazer com o copo, o que você vai fazer com a voz... o que você vai fazer com sua consciência? Com sua cabeça, com seu pensamento?**

MM - Com perguntas mesmo, é uma consciência do que você está fazendo.

**HR - É, é.**

MM - E esses caras, eles vieram... estudaram fora e vieram para Montevidéu?

**HR - Não, são pessoas que realizaram muito. Havia uma grande mestra, eu te falei, que se chamava Inge Bayerthal , todo mundo passou por ela, que era uma pessoa que trabalhava com ginástica consciente. Ela chamava ginástica consciente. Nos anos, 60, 50. E era uma pessoa que todos os intelectuais e todas as pessoas - os grandes de Montevideu - faziam aulas com ela.**

MM - Ela veio da Alemanha?

**HR - É, era companheira da Mary Wigman e quando eu era chico, (tinha dezoito quando comecei) não me deixaram ir; eu queria fazer aula com ela e me diziam eu era demasiado sensível, e fácil de dominar, e que eu ia ficar doido, e patatápatatá, não me deixavam ir. Meus próprios professores e que eram alunos dela não me deixavam ir.**

MM - Então essa mulher era...

**HR - Eu acho que era mentira, para eu não deixar de ter eles como ídolos, o que eu deixei imediatamente depois que tive ela como ídolo. (ri) Passei a ser o filho dela.**

MM - Mas como é que foi esse encontro? Porque antes de tu ir para essa escola você tinha mais excesso e lá você teve que aprender mais controle. Para melhorar o teu excesso!

**HR - É. Sempre foi isso. O controle não é contra o excesso, mas para regular o excesso. Controle de ver como você usa as coisas.**

MM - Você começou a ter aulas com ela no 2º ano?

**HR - Quando eu voltei do Chile, em 74, 73, depois do Golpe eu comecei a fazer aulas com ela.**

MM - Ela já estava com uns 50 e poucos anos?

**HR - Eu? Você está louco! Ah, ela sim. Eu fiz antes de ir para o Chile? Não, foi quando eu voltei. Ela tinha falado comigo, quando me viu trabalhar com Graciela, ela me chamou um dia para tomar um uísque. Ela fazia essas coisas. Quando ela me chamou para tomar um uísque com ela, achei que era o maior dia da minha vida. O maior. Nada podia comparar-se - nem beijar a mão do papa. Nada podia comparar-se a haver sido convidado a tomar um uísque com Inge Bayerthal. E melhor foi quando ela começou a tecer elogios a minha pessoa, sem parar, e ao trabalho que estava fazendo ao lado do trabalho de Graciela. Então, foi uma coisa de escolha mesmo assim, te digo sempre fui o escolhido. Me convidou para fazer aulas. Para ir às aulas. Eu disse que sim, que sempre tinha querido e não me tinham deixado por isso, por aquilo. E foi terrível, porque comecei com ela achando que já sabia uma porrada de coisas. E fiquei um mês para dar um passo. Um passo! Um passo. Antes de eu dar o passo ela me dizia “Não”. Eu sabia, ela havia lido minha cabeça antes que eu saísse. Então eu sabia. Essa coisa foi muito... essa qualidade de observação foi diferente, ela aumentou uma coisa de qualidade da percepção. Ela deu um acabamento a forma de sentir a coisa, muito, muito forte, muito forte.**

MM - Vamos voltar, isso já é anos 70. Você terminou os três anos de curso do Circular. E terminou, tava com o diploma, o que você fez?

**HR - Não, eu passei naturalmente da escola para a companhia [Teatro Circular de Montevideu] , porque já tinha trabalhado com a companhia enquanto eu estava na escola, me convidavam. Já tinha feito papéis pequenos para a Companhia.**

MM - E esses papéis pequenos, o que era? Você era galã?

**HR - Era o galã. Normalmente, eu fui o galã de Lorenzaccio, era o noivo de Lorenzaccio. Acho que o primeiro beijo entre dois homens que existiu no teatro em Montevideu.**

MM - Era entre dois homens a ação?

**HR - Lorenzaccio se apaixonou por um pintor e se dão um beijo. E isso foi no segundo ano da escola, já estava fazendo isso. Fiz uma coisa também do... ai, ele era o famoso da época!**

MM - Você vivia isso integralmente?

**HR - É, integralmente. “Me hablas de Jerusalém” você conhece esse texto? É de um cara famosíssimo da época. Eu esqueci.**

MM - E circulavam esses textos da Europa?

**HR - Todos. Imediatamente. Estreava na Europa e se ensaiava em Montevideú. Imediatamente. Sartre estava estreando a peça, aquela do inferno, em Paris e dois dias - ou duas semanas - estavam estreando em Buenos Aires e, com duas semanas, estavam estreando em Montevideú. Para nós era um contato direto, não era como com vocês. Para nós foi sempre um contato direto. Era a Internet. (ri)**

MM - E era necessário, isso, para a própria identidade! Contato com a Europa...

**HR - É. E pelo menos nós não éramos índios , porque se fôssemos para a Europa estaríamos perdidos. Não sabíamos nem o que éramos.**

MM - Aí você entrou para a Companhia e ficou mais sete anos aí.

**HR - Até 68, 69; em 68 foi quando me revoltei e pum, saí, fui com Graciela.**

MM - Então você ficou até 68...

**HR – 68, 69. Foi passagem. 68. Graciela voltou dos Estados Unidos, ela tinha feito a Juilliard [Juillard School], o que significava que tinha trabalhado com aquele cara que era uma maravilha na época, um coreógrafo famoso, depois me lembro. Tinha trabalhado na Juilliard, tinha se formado, havia trabalhado [em Nova Yorque] e depois voltado. Tinha trabalhado um ano com Merce Cunningham. Na época Twyla Tharp era a revolução nos Estados Unidos. Foi antes de “Hair”. Eu me lembro que a Odete, quando viu Hair no cinema (a Odete lá da flauta) ela disse uma coisa assim: “Acabei de ver um filme que me lembrou totalmente do Pitú”. (ri) E fiquei orgulhoso porque me dizia assim: “É minha avó! É a mãe da Graciela”. [Twyla Tharp] Mais jovem do que eu, ou tão jovem quanto eu; mais era uma das influência fortes em Graciela. Tinha passado um material com o qual Graciela se transformou em outra coisa, ela mesma; assim como Graciela me passou um material que me transformou.**

MM – Vamos deixar Graciela para o próximo encontro, que é a grande mudança. Mas durante esse tempo você ficou no Circular você se sustentava com isso?

**HR – Não! Eu fui de tudo! Durante isso fui protético dental, depois fui empregado público, cabeleireiro...**

MM – Funcionário público? Oficce boy?

**HR – Não, trabalhava na inspeção geral dos portos. Você está louco! (ri) Eu trabalhava no escritório, era um dos inspetores, trabalhava na permissão dos portos. Eu estudava todos os textos escrevendo os textos na máquina. Eu tenho desenhos, com máquina livre, que podiam custar uma fortuna agora, de isso de quanto eu era, desenhos que eu fazia no escritório, porque não tinha outra coisa para fazer. Estudava os textos. Todos os textos meus eu escrevia. O cara achava que eu estava trabalhando e eu escrevia textos.**

CT - Eu sou meio assim..

MM - Então tu era empregado, mas tu ficava...

**HR - Eu sempre trabalhava para o teatro.**

MM - Esse emprego era de oito horas?

**HR - Não era meio dia, meio turno. Meio turno que significava trabalhar das dez horas da manhã até as duas da tarde.**

MM - Aí você ia para a Companhia, para os ensaios?

**HR -** Aí eu ia para o cinema, o que fosse. A companhia sempre foi à noite. A gente saía à uma hora, depois de ensaiar ou uma e trinta. Outra vida, diferente de essa de papai e mamãe. Eu continuo o mesmo. É outra estória. É outra realidade, Não quero dizer que estou criticando isso. Mas é outra vida. Aqui [em Brasília] em um momento vivemos isso, algumas personagens estão vivendo isso. Trabalhava de noite. Saíamos muito tarde, comíamos tarde, dormíamos todos os dias às três da manhã.

MM - Nove horas tinha que estar lá no...

**HR -** Mas é normal, por isso te digo, eu nunca dormi mais de seis horas.

MM -Então você foi protético dentário... quanto tempo ficou?

**HR -** Não muito, dois anos.

MM - E é legal por que é habilidade manual, desenho, escultura...

**HR -** E é ótimo todo mundo adorava, eu fazia veinhas e vasinho e tudo. Com eu odiava aquelas que eu via antes, quando eu era chico, e via uma coisa que parecia um couro. As pessoas riam e pareciam um couro, que era o material anterior ao acrílico. Mas com o acrílico o trabalho de cera era o mais importante, o trabalho em cera em que você realizava todo o desenho, todo esse trabalho, então eu adorava.

MM - Mas seus dente são muito bons, até hoje.

**HR -** Mas meu pai também tinha.

MM - Teus dentes são de família?

**HR -** De pai. Mamãe tudo ao contrário: os dentes de mamãe caíam...(ri) Tinha tanto ódio de sua dentadura que um dia foi e arrancou tudo. Arrancou tudo! Por que estava farta de arrumar os dentes: arrumava e quebrava, arrumava e quebrava... ela era a caçula de doze irmãos acho que minha avó ficou sem cálculo para ela. E um dia estava tão farta de arrumar pontes, e vai, arame por aqui, arame por ali... Cansei. Schloon. Tirou tudo.

MM - E era dolorido, dentista naquele tempo.

**HR -** Era doído. E ela fez isto nas duas. Coi coi coi tum. Com uma operação aqui para cortar o freio...tudo. mas fez, porque estava cansada de arrumar os dentes.

MM - Essa coisa do dente estou perguntando por que é uma coisa importante.

**HR-** E tem toda uma disciplina... tem isso, da minuciosidade... Bom, depois disso fui cabeleireiro. Maquiador. Aí começou a ser de dia, de noite, me cansei do teatro e fiz grana pra caralho. Fiz grana não: vivia como rico com dez vagabundos - que éramos todos da companhia de teatro daquela época, em que já estávamos fazendo outra. Éramos dois de um grupo, três de outro , aí já entrou uma anarquia total. E aí foi que nasceu o encontro com Graciela. Dessa anarquia e desse não querer estar mais na Companhia, não querer mais esse teatro, não querer mais isso, mais aquilo...

MM - Era teatro de repertório? Todos clássico saíam lá?

**HR -** Fizemos de tudo, e eu repeti coisas. Tkechov, Ibsen, Shakespeare, Le Musset, Garcia Lorca, tudo. Tardieu. A gente fez tudo. Harold Pinter, muito Pinter. Tenesse Williams, J. Osborne. Dos americanos foi só [não fiz] o Tenesse Wiliams. Adoraria fazer Um bonde chamado desejo, adoraria. Eu já fiz esse projeto para a dança.

MM - Mas aí você ficou esse tempo na companhia fazendo mais teatro que dança?

**HR -** Não, nessa época era exatamente isso, essa coisa anárquica, de ah, não dá mais para ser assim, tem que ser de outro jeito, e aí é quando você começou a juntar o teatro com a dança. Em 68, 69.

MM - Porque essa época teatro era teatro?

**HR - Mas havia Grotowski, e por isso estávamos a um passo da dança. Por que era um teatro que era um teatro físico, era um teatro que não tínhamos mais cenografia, a cenografia era o corpo.**

MM - E como é que entrou o Grotowski aí?

**HR - Ah, desde cedo, desde cedo. Desde o primeiro ano da escola. Todo mundo era grotowskiano.**

MM - E Stanislavski? Vocês liam?

**HR - Líamos, claro, impossível de não ler, mas era uma coisa para ter o conhecimento sobre o nosso trabalho grotowskiano mesmo, as informações que precisava para construção de personagens e essa coisa que até os dias de hoje tinha que ser.**

MM - Inclui não é? E quanto tempo ficavam essas peças? De preparação para...

**HR - Ah, depende! Porque “O jardim das cerejeiras” foram três anos. Eu fiz durante três anos “O jardim das cerejeiras” e de tarde Chapeuzinho Vermelho. Durante três anos, todos os sábados e domingos! “É disciplina pra caralho”. Em “O jardim das cerejeiras” já não sabia que fazer para que saísse bem. Começamos a ler contos; começamos a fazer tudo. No último ano a gente se reunia mais cedo que nunca, porque já estávamos fartos. Então tínhamos que fazer exercícios realmente para poder ter o mesmo nível.**

MM -Três anos?! Foram mais de cem apresentações!

**HR - Foi a primeira vez em Montevidéu que aconteceu isso.**

MM - Mas o grupo era muito afinado.

**HR – Era. Omar Grasso era uma pessoa muito carismática, era uma pessoa que sabia juntar as pessoas. O diretor e um cara que se especializou nisto, neste trabalho.**

MM - E vocês só ficaram em Montevidéu ou foram para outros lugares?

**HR -Montevidéu e Buenos Aires; o teatro fez muitas apresentações em Buenos Aires. E eu tive coisas assim. Havia um grupo de teatro experimental da Argentina, que era de uma cidade do interior, de Rosário, que eu fiquei translúcido. Esses conceitos performáticos eram brutais naquela época, por isso digo que tudo é tão novo e tudo é tão velho. O difícil de ter uma idade é dizer “o outro tempo foi melhor” ou dizer “já vi, não é novo”. É difícil isso quando você tem idade, porque já viu.**

MM - Já viu mais agora significa outra coisa.

**HR – Não! Por exemplo esse trabalho que eu vi em 67 e 68, era um trabalho que o diretor e dois atores vinham, sentavam no chão, o diretor vinha, fazia um círculo de giz ao redor deles e eles viviam tudo dentro desse círculo. Era realmente o círculo de giz caucasiano. Eles nasciam, tinham uma relação, tratata... tudo dentro do círculo. E ao redor almofadas, sentadas as pessoas. Era para 40 pessoas, dois círculos de almofadas. Maravilhoso. Está tudo feito. Tudo já foi feito. O dia que eu vi estava sentado do outro lado do e eu trabalhei o tempo inteiro. Terminou a peça e eu não conseguia levantar.**

CT - Vamos falar da vaidade, dessa coisa da vaidade, nesse primeiro momento da sua vida? É uma coisa que a gente esbarra toda hora, nesse ambiente, a coisa do ego, da vaidade...

**HR - Não sei, eu acho que o ego era uma manifestação muito mais coletiva, na minha época. O ego não era individual, era uma coisa mais grupal. Na minha época tudo era mais grupal. Éramos muito mais grupais, as coisas passavam por uma ordem de coletividade. A família era uma coisa diferente, a gente trabalhava por uma outra família. Por outro conceito familiar mesmo.**

MM - Então, tu fez esse teatro de repertório...

**HR - Até o encontro com Graciela. Aí a coisa virou.**

MM - Então a gente fala disso no próximo encontro. Já são onze e quinze, tenho que sair. Foi rápido, não foi?

**HR – Foi.**

MM – Mas foi bom.

CT – Você tinha assistido um grande espetáculo, tinha ficado de cara, e tal...

**HR - É que trocou a história. A história se trocou. Hoje em dia está todo mundo vivendo outro tipo de coisa, outras necessidades e o outro tipo de busca, sei lá. Mas é diferente, a gente antes sentia que estava se colocando, entendeu? por isso não era uma ação só nossa, o ensaio era uma coisa muito forte. Essa coisa solitária, abandonada, de ídolo não servia. Isso não mudava nada, até esse momento sempre havia sido assim. A vaidade estava envolvida com isso, o ego estava envolvido com este tipo de coisa. A gente tentava que fosse uma coisa, um reflexo de um grupo, o reflexo de uma sociedade que contesta a outra sociedade.**

MM - E como é essa relação entre teatro e o mundo, na tua época?

**HR - Era exatamente isso. Eu sentia que teatro era como um cabo de guerra, era um lugar onde eu podia botar meus ideais, meus próprios valores tanto morais como políticos, fora do que estava estabelecido. Era outra época, outra história. E é o que se tenta até os dias de hoje, modificar isso - e não se consegue nunca.**

MM - O que era esquerda? O que tu falava...Marx era...

**HR - Pra mim o comunismo na época era uma coisa muito estabelecida como a direita. Eu nunca consegui ver esse lado, eu consegui ver o socialismo. Não era partidário, era um conceito na minha cabeça era um conceito, um conceito de milhares de coisas, de leituras.**

MM - Você lia muito?

**HR - Lia muito.**

MM - Romances...

**HR - Lia tudo. Lia teatro, lia Nietzsche, lia tudo. Às vezes nem conseguia, era tão jovem que nem conseguia. Lia até a metade porque não dava mais, era muita coisa. Herman Hesse foi um das primeiras pessoas que me pirou; Walt Whitman, que eu já falei, foi uma das primeiras que me piraram. André Gide foi uma coisa violenta; o Gide foi realmente violento. Eu não iria para Europa se a gente criasse um projeto sobre André Gide para o semestre que vem. Não iria. Porque André Gide me parece uma coisa violenta, fantástica. Para mim, o livro que foi quase de cabeceira foi “O imoralista”. Quase um livro de cabeceira, em minha educação. Mas eu acho que são coisas que se deve descobrir. Não adianta dar um bibliografia aos alunos e dizer: “Se você quer ser igual a mim leia ‘O imoralista’”. É o cara que tem que descobrir os seus caminhos.**

MM - Mas é engraçado com aí nessa época essas coisas estavam associadas. Leitura, teatro...

**HR - Você não podia se sentar em uma mesa de bar se você não tinha lido o último livro, visto a última peça de teatro e todos os jornais. Você não se sentava.**

MM - Fazia parte dessa juventude... dessa geração.

**HR - De tudo, dessa geração dos anos cinquenta. Ser um adolescente em 1957 era ler tudo. Tudo. Porque, além disso, o teu pai lia tudo, lia o jornal inteiro, todo dia. Lia a notícia de Europa, via a notícia, via a televisão, todo mundo estava aparentado com tudo isso. Era familiar.**

MM - E nesta época você via TV?

**HR - Eu, muita, muita. Eu era doido, enlouquecido. Eu vi a primeira vez com oito anos, creio, um sinal de Buenos Aires para Colônia..**

MM - E continuou com esse hábito quando você foi morar sozinho...

**HR - Nossa... Não está acessa este momento por milagre. Por que comecei a ter consciência da água. Então eletricidade virou água na minha cabeça, para eu poder respeitar isso. Porque, senão, eletricidade era eletricidade. Só.**

MM - E nesta época, nestes sete anos que você ficou, depois que se formou. Não teve alguma coisa pra fazer cinema? Como é o cinema lá em Montevideú?

**HR - Ah não, na época não. Havia um festival de cinema importantíssimo, quando eu era pequeno, em Punta Del Este. Nossa, íamos todos, era uma loucura. Eu era neném.**

MM - Depois dos sete anos que você ficou na companhia...

**HR - Cinema não era uma coisa. Nós, que éramos de teatro, éramos de teatro. A televisão a gente, não... televisão eu sempre admirei como TV, em casa; mas não televisão, fazer. Eu fiz novela.**

MM - Você fez novela?

**HR - Quando era pequeno fiz uma novela. E engraçado, o primeiro papel que fiz em uma novela. Eu tocava piano na televisão, havia uma programa de desfile de modas quando tinha dezessete anos, dezoito, Eu tocava piano e cantava na televisão, para o desfile de modas. Havia um programa à uma e meia da tarde. Eu dançava folclore na televisão e trabalhei numa companhia de humor, que tinha uma companhia de dança..**

MM - Mas aí tinha quantos anos?

**HR - Dezessete.**

MM - E era em Montevideú?

**HR - Era em Montevideú.**

MM - E não tem nenhuma imagem disso? Naquela época não tinha vídeo-tape...

**HR - Não... Era antes da escola.**

MM - E como é que era essa companhia de humor?

**HR - Era a companhia mais famosa, era famosíssima, a mais famosa. E a outra era uma companhia famosa que tinha, o “Clube de Teatro”. Todo mundo era do “Clube de Teatro”.**

MM - Clube de Teatro era o nome da Companhia?

**HR - Era o nome da companhia.**

MM - E você fazia programas de humor?

**HR - Eu trabalhava na companhia de dança, que trabalhava com a companhia do Clube, na televisão. Aqueles números de dança que aparecem com as bailarinas,**

MM - Tipo coristas?

**HR - É. Só que era um balé de televisão.**

MM - E humor?

**HR - Não, humor não. Me chamaram para fazer uma novela, e eu era dono de uma boate com drogaditos de cocaína. Era o meu papel na novela, nunca vou esquecer.**

MM - Você tinha quantos anos?

**HR - dezenove, dezoito.**

MM - E já estava na escola.

**HR - Tava, tava. Era muito divertido, muito divertido.**

MM - E desses sete anos que você ficou na companhia, essas peças eram mais dramas? Tinha comédia? Pirandello?

**HR - Não me lembro o nome agora, era desse judeu que é famoso... Pôrra, que vergonha, tem um quantidade de peças.... É um cara famoso, é um cara que deveríamos montar no projeto de diplomação. Wesler... algo assim... tem uma que tudo se passa numa cozinha... Wesler, algo assim.**

MM - Oscar Wilde, você fez?

**HR - Não, Oscar Wilde na época não fazíamos, eu fiz aqui Oscar Wilde.**

MM - E Garcia Lorca, você fez nestes sete anos?

**HR - Garcia Lorca, sim, mas era mais na escola que fazíamos coisas. Nesses sete anos eu fiz: três anos de “O Jardim das Cerejeiras”, fiz Alfred de Musset, fiz aquela de Tardieu, eu fiz aquele espanhol famoso... “Divinas Palavras” de David Clan, que também foi um sucesso, fiz “Vida Mentirosa”, fiz “Quid live”. Nossa, “Quid live” foi demais...**

MM - Como é que foi Quid Live?

**HR - “Quid Live” foi uma coisa que fizemos com... Tem um filme, com o Richard Burton, é um inglês também, não me lembro... é a estória de um garoto, que tem quatro ou cinco namoradas, e se misturam todos: o garoto, o amigo, a mãe dele e a noiva.**

MM - Eu vi o filme.

**HR - Eu fazia o amigo. Eu me arrumava, eu tocava, tinha um canção. Fazia música e cantava...**

MM - E nessas produções você não participava só atuando...

**HR - Não, em Tardieu eu tinha duas horas de música. Tocava piano, interpretava, fazia de tudo.**

MM - E figurino, cenografia...

**HR - Não isso tudo era o Valdo Reis; tinha uma cenografia que era maravilhoso. Um coisa de loucura, parecia uma caixa de fósforos, e eu tocava o tempo inteiro.**

MM – Era tudo conceitual?

**HR – Muito, na época era muito. “Divina Palavra” não tinha nada cenograficamente, nada. Era tudo nós. Era o corpo, nada mais. Fazíamos de tudo; quarenta porcos. Tem uma cena que ele transava com ela dentro de um chiqueiro de porcos e a cena era composta de porcos. Quarenta alunos faziam os porcos enquanto eles trepavam e eu fazia o cachorro do cara. Então eu fazia tudo, o tempo inteiro do lado dele. Brutal aquele trabalho; muito, muito, interessante. E víamos muitas coisas e todos os grupos faziam milhões de coisas; tinha gente que se especializava em mais em um tipo de teatro, outros que faziam todos os tipos de coisas. Montevideú foi um celeiro teatral muito interessante, nos anos 50 e 60, e educação e formação para muita coisa. Quando a gente chegou ao teatro-dança nos anos sessenta já estávamos na modernidade absoluta.**

MM –E a música?

**HR – A música eu fiquei um pouco separado até que voltei, com a companhia de teatro. Uns vinte anos depois e me reconciliei. Não nem tanto, mentira, uns dez anos. Mas nunca voltei a ter o condicionamento. Tem todo um condicionamento. Agora eu sinto que esse condicionamento é muito forte para mim, por exemplo; eu dirijo muito como se eu dirigisse uma orquestra. Às vezes eu sinto que não dirijo pessoas, eu dirijo instrumentos e quando ele não responde como instrumento, eu me irrita. Por que sinto que o instrumento ou resiste, ou não quer, sabe? Prefiro passar a vida inteira provocando, mas às vezes você também quer conseguir a coisa como você quer que seja, como você imagina. Orientar ao máximo até conseguir o que você quer. Outro dia estava falando com Giselinha, isto: “Até**

que ponto é importante a liberdade na criação?” Até que ponto permitir que um ator faça dentro de um projeto teu? Um trabalho de realidade; que tem a ver com aquilo que a tua mente quer transmitir com aquele espetáculo. A realidade para um; a realidade de um; ou a realidade do conceito; ou milhões de coisas, mas tem que ter uma orientação. Porque senão cai em um caos que é uma anarquia sem condução, sem valor estético que me permita olhar aquilo como algo que me quer dizer alguma coisa. Então eu acho que tem que ter uma... não unidade, tem que ter uma clareza de “*O quê estou fazendo?*” “*De quê estou falando?*” “*O que quero transmitir?*” E não qualquer coisa. Improvisar é uma coisa; ensaiar, e fazer um espetáculo, e trabalhar patatápatatá... é outra. Totalmente diferente, para mim. Eu já me comprometi com outra coisa. Quando eu olho uma improvisação que eu gosto é porque a pessoa já tem compreendido, dentro de si, todas essas outras coisas e pode fazer um juízo rápido, acerca de cada coisa que se faz a cada momento.

MM - E essa questão da direção nesta época, nestes sete anos que você ficou ali, começou a surgir isso naquela época ou tu era mais de atuação mesmo?

**HR - Não, desde a escola, eu fiz três anos de Chapeuzinho Vermelho...**

MM - E era você que dirigia?

**HR - Não era eu que dirigia, mas estávamos os dois juntos porque a coreografia era minha, a música era minha, o vestuário era meu e havia uma diretora que era a diretora do projeto. Estávamos os dois trabalhando em uma coisa mesmo.**

MM - Ficou três anos essa?

**HR - Três anos.**

MM - E como era a peça?

**HR - Era um infantil, mas era demais. Era aquela que o caçador se revoltava ...é uma de Maria Clara Machado. E depois fiz outra dela, aquela do submarino, ai, como chama? Era linda...**

MM - Como era a peça do Chapeuzinho?

**HR - A pereira era uma pêra enorme. Ah, era divertido, divertido... fazíamos a casinha, armada, que se destruía com o sopro. Era demais. Aí apareci o Caçador -Eu fazia o Caçador (canta) “Eu sou, priprilimplimplim... Caçador .... lalarilarilari...” E quando eu aparecia toda a moçada (era uma loucura) todas as crianças... o lobo estava escondido... eu adorava o teatro de arena por isso: as pessoas se metiam,entravam, abriam a caixa, interrompiam a peça. E a meninada entrava... (ri)**

MM - E as músicas você que fez?

**HR - É.**

MM - E eram quantas, umas sete músicas?

**HR- Não me lembro. Eram muitas, tinha uma música para cada um. Uma para Chapeuzinho, outra para Vermelho, outra para o Lobo...era um musical.**

MM - É muito forte esta sua referência de musical?

**HR - É... Wesker! Wesker se chama o autor, “A Cozinha”, de Arnold Wesker. Wesker se chama o autor que eu não me lembrava. “Hablas de Jerusalém” também. Uma peça que eu não conseguia trabalhar. Eu queria fazer um personagem e não me tinham deixado. Estava na escola. Puto, raivoso. Um dia sonhei com uma música, me levantei, fui ao piano, toquei. Depois peguei o violão e no outro dia levei para o diretor. “Tenho uma música para a peça, se você gostar” Aí eu toquei e pum! Ele trocou o começo do espetáculo. Eu cantava na escuridão a música, depois acendiam as luzes e começava o espetáculo. Precisava ver o que diziam os jornais: “maravilhoso, patatá...” Desde aqueles anos, continuo como era; se não me dão um papel, eu molesto. (ri)**

MM - E você é reconhecido no circuito teatral lá, nos jornais, chegou a dar entrevistas?

**HR - Era, era; cheguei a dar, claro. Cheguei a ser indicado também para o Prêmio Florêncio [Sánchez] mas Conrado me ganhou.**

MM - Participou de concurso de música?

**HR - Do prêmio de fim de ano do teatro. Que com Chapeuzinho Vermelho, ganhamos.**

MM - Tinha um Prêmio de final de ano de Teatro?

**HR - Sim, Prêmio Florêncio, até os dias de hoje.**

MM - Qual a tradição... Tipo Prêmio Shell?

**HR - É, mais fazem 60 anos.**

MM - Você conhece o Conrado dessa época?

**HR - É, o Conrado trabalhava no outro teatro. Era músico do outro teatro.**

MM - Ele tocava o quê?

**HR- Ele me ganhou com... aquela, que a gente tirou para fazer a “banheira” [“Uma salada para três”]? Ele fez a música para o Mahat Sade.**

MM - Ele fez a música para o Mahat Sade ?

**HR - Com uma música só me ganhou, o filho da puta. Eu tinha quarenta músicas no espetáculo e cantava e dançava! Mas como ganhamos o melhor espetáculo então os prêmios se dividiam. Quando ganhava um você já sabia quem ganhava o outro. Igual que sempre. Mas conheço Conrado desde os anos 60; menos, conheço Conrado desde os anos 50,58,59.**

MM - E ele músico...pianista?

**HR - Não, músico, músico, Conrado era músico, outra estória. Não era instrumentista. Era músico, é diferente. Vejo que ser músico é diferente de ser instrumentista.**

MM - Era compositor?

**HR - Era um cara reconhecido no meio, criava músicas boas.**

MM - No final disso aí 67, né, que você encontra com a Graciela? Mas tu não conhecia ela antes?

**HR - 67... 68. Conhecia! Conhecia desde que ela tinha quatorze anos. Ela era doidona! Antes de viajar Graciela era famosa porque sempre andava vestida de dia e noite com um impermeável, com uma capa de chuva. Verão ou inverno. (ri) Ela estava sempre de capa de chuva!**

MM - Desde os quatorze anos você conhece ela?

**HR - Quando ela dançava, quando começou a dançar.**

MM - No Teatro Circular você conheceu ela?

**HR - Ela dançava com uma professora que eu fazia aulas também, que se chamava Izaura Divino (...)?**

MM - ...Montevideú?

**HR - Ela dançava com este grupo. Isso 56, 57...**

MM - Mas você não namorava com ela ainda?

**HR - Está louco! Nada...**

MM - Só começou a namorar com ela depois que ela voltou?

**HR - É, e foi depois de muito, ela era namorada de um amigo da gente. E aí, foi difícil tudo. Foi muito difícil.**

MM - Mas essa vai ser a próxima estória.

HR - tá bom. (ri)

Fim

## Entrevista

Quarta-feira, 27 de abril de 2005. duração: 1 hora

MM – Marcus Mota LC – Lourenço Cazarré CT – Cláudia Theo HR – Hugo Rodas

MM – Paramos, na última reunião, na questão da Graciela.

HR – Estávamos chegando...

LC – Vamos falar sobre a Graciela Figueroa.

HR – Eu já estava com uma pequena crise frente ao que era uma companhia de teatro. Uma coisa que todos nós, quando temos uma companhia, vemos que acontece. É quase como a coisa matrimonial, mesmo; ou você tem uma base forte, economicamente preparada, e prarará, ou... as pessoas pensam em um grupo e não na sobrevivência individual. Por isso, quando eu fazia teatro, trabalhava, era empregado público, era outra coisa. Como agora, que sou professor, entendeu? Senão é impossível fazer o que você quer, por que tem que trabalhar para uma instituição que não vai te dar quase nenhuma renda. Nós tínhamos um teatro que até dava dinheiro; ganhávamos de alguma maneira - pelo menos podia pagar os drinques e os jantares que fazia por causa do próprio teatro. Não se gastava com isso, era como uma reposição e você fazia o que queria.

Hoje tem uma coisa diferente. Por exemplo, o fato como eu vi agora, no domingo, a casa lotada com *Os Seis Personagens*<sup>2</sup>. fiquei super impressionado porque - Nossa senhora! - nunca acreditei que fosse uma função profissional! De repente eles podem viver disso. Quem disse que não? De repente eles podem viver desse sonho. Eu saí emocionadíssimo. Não falei porque ia fazer um discurso babaca, aquele discurso familiar, que você chora. Porque estava super emocionado, realmente, com o fato de que nossos alunos estiveram lá e que isso é resultado de uma matéria! Não tem nenhuma pretensão! É o resultado de uma matéria, de Interpretação IV, então é muito forte, foi muito forte. Tanto para mim como para eles. Estou aproveitando isso e antes não aproveitava; acho que era uma pessoa que trabalhava contra mim. Como se eu desconfiasse até de mim. E desconfio.

Acho que é a maior qualidade que tenho. Eu desconfio muito de mim mesmo, muito. Eu quando tomo uma decisão penso nela 38 mil vezes no dia. A cada minuto eu me lembro da coisa para saber, corrigir, pensar. Porque sei que não sou muito bom comigo mesmo. Olha como estou gordo; não sou bom comigo mesmo, Tenho que emagrecer rapidamente, por exemplo, e isso é uma das coisas que me dá raiva; tenha tanta disciplina para todas as outras coisas, menos para minha gordura. É como uma rebelião, é como uma defesa. Me dei conta que quando eu estou carente, e fico meio inseguro eu viro um balão. Por isso que viro um balão sempre no Uruguai. Eu vou lá em um mês e engordo dez quilos. Me sinto inseguro e vem a segurança do lado familiar: que é Graciela, minha mãe, as pessoas que moram lá, a Adriana, a Marta.

Tenho dois grupos no Uruguai que são muito fortes. O grupo que é da minha família, (que é o que eu chamo família): Marta (em Montevideu) e os meninos. E em Juan Lacaze minha prima e minha sobrinha, que vêm sempre aqui. Eu tenho um grupo de família de teatro, de pessoas que moramos juntos durante outros sete anos... e era isso que eu falava. Se você não tem essa perspectiva de trabalhar para uma instituição - como é o casamento, como é a família, como é a casa - você não sedimenta. E é isso que estávamos falando do TUCAN agora. Você não sedimenta a raiz, não planta, só faz a copa, você não faz a raiz.

---

<sup>2</sup> O espetáculo *Seis Personagens*, livre adaptação do texto *Seis Personagens a procura de um Autor*, de Luigi Pirandello, foi realizado para a disciplina Interpretação IV, do Departamento de Artes Cênicas da UnB, durante o 2º semestre de 2003. No 1º semestre de 2004, por iniciativa dos alunos da disciplina, o trabalho foi inscrito e ganhou seis prêmios no Festival Universitário de Teatro de Blumenau; Iluminação, Conjunto de Atores, Ator, Direção, Melhor Espetáculo e Prêmio Especial do Júri.

LC – Por que não é um empreendimento econômico, que dá renda, é isto que você falou?

HR – Por que não se leva a esse ponto, entendeu? Para poder ter um lugar para trabalhar, tem que ter um lugar. Ou seja, o primeiro de tudo é ter um lugar; para ter um lugar, você tem que ter um “orçamento”, tem que dizer “*olha vou pagar tanto de aluguel vou fazer tanto, prarará tanto... Podemos repartir as desgraças as bem-aventuranças.*”. A gente fazia isso porque, na época, o pensamento comum era esse pensamento familiar. Fiquei pensando muito nisso depois. Isso da nova família. Esse sentimento familiar é necessário no ser humano. É que a família te deixa algo de bom, algo que você sabe que é bom. Que seja matar uma galinha por semana; mas é algo que é bom para você, algo que você recebe como um legado e que é uma coisa familiar.

Isto está passando cada vez mais para as máquinas, e é por isso que a violência não tem emoção. É muito mais emocionante ver o sangue saindo, do que o sentimento de culpa de não matar para não ver o sangue saindo. São pessoas que estão ligadas à violência desde que são anãos! Vêem na televisão. Quando você gente boa tem que aplaudir, porque não sabe de onde saíram! Porque [as pessoas] não são educadas para isso. A não ser que tenham alguma coisa familiar. Qualquer, positiva ou negativa, mas que tenha alguma coisa familiar que te obrigue a ter outra atitude frente às coisas. Isto leva a querer trocar, cada sete anos, e é o que faz todos os casais.

O que é a crise dos sete anos? Todas as uniões são iguais. Todas. E você fica aí trabalhando por causa da aposentadoria. Eu me lembro que meu trauma, quando fiz o concurso para a UnB fui contratado - acho que em 1990 - eu fiz aquilo com uma vergonha e com uma felicidade... é essa a crise. Eu não tenho crise por quê? Porque eu sou uma instituição pra mim mesmo. Troca a companhia, troca isso... eu já me dei conta que eu sou uma pessoa de passagem. Eu não sou uma pessoa de “companhia”. Eu sou uma pessoa que gosta de trocar tudo. Troco os móveis da minha casa de lugar, troco os adornos da minha casa de lugar, troco as pessoas no tabuleiro: ponho rei, rainha, torre... faço isto desde que nasci. Sempre soube que seria uma pessoa só.

Desde que nasci sabia que ia viver só. E isso não evitou nenhuma das minhas grandes uniões. Por exemplo, grande união: Graciela. No momento mais desesperante assim...pá! Já tinha oito anos da companhia Teatro Circular e via que nunca ia fazer nada. Era uma guerra; minhas opções sexuais e eu, era uma loucura. Transava com uma das atrizes, e andava com um dos atores, e éramos um trio impressionante - e isso independente daquela minha situação familiar, eu tinha companheiro e companheira desde os dezessete, os dezoito anos. Era uma loucura mesmo, era a nova instituição. A gente fazia assim com essa cabeça: “*É a nova instituição, veja, acabou! Não há mais nada para ocultar! Você não tem por que esconder um caralho, porque você tem uma vida honesta, te ensinaram esta palavra porque você paga os impostos, porque você é uma pessoa correta! Por último, faça alguma coisa para não se sentir tão correto!*” O problema é esse: bebemos porque não suportamos a caretece. Não suportamos a coisa do cotidiano que é pesada e cruel, de alguma maneira.

LC – E a Graciela?

HR –Eu sempre tenho que fazer esta volta, para poder falar. Estou fazendo o prefácio da Graciela. Senão, não dá para entender o porquê da importância dela. Porque era todo um momento de revolução, a gente vivia o momento da revolução, não um momento democrático; Era o momento de trocar. Revolução tem a ver com algo assim, na minha cabeça, não me importam as definições. Revolução para mim significa isso: câmbio violento, é rápido. Não é pelo voto, não é democrático. [a revolução] Abre sua cabeça - pense o que quiser, mas revolução para mim tem esse significado. Vamos nos rebelar contra algo, há uma necessidade maior, que não é política e é política, a verdadeira. Então, porra, nesse momento estava absolutamente farto de tudo, porque já vinha de uma maturidade de toda essa vida louquíssima, muito louca. O final dos anos cinqüenta e a entrada do anos sessenta. Os anos finais da década de cinqüenta foram louquíssimos no Uruguai, era muito louco.

E tínhamos coisas, que era o que eu falava: havia resultados de trabalhos que vinham por causa do pensamento da época, dos livros que você lia, de uma corrente intelectual. Então, os símbolos eram muito mais fáceis de perceber. Os nossos símbolos são ordinários, hoje em dia, a simbologia nossa caiu, como caiu a língua. .Eu não tenho nem língua. Uma coisa meio perigosa, há uma coisa perigosa até com a linguagem. Mas então, estava nesta crise, sabia que ia ficar sete anos mais como operário, fazendo meu trabalho lá dentro, e esperando a crítica, e esperando resultado, e esperando, esperando... esperando o quê? Aí, de repente, você tem esse sentimento de revolução. Esperar o quê? Godot? Não, para mim, não. Só quando eu interpreto este desespero de estar esperando. Mas para minha vida não!

MM – Quais eram as expectativas?

HR – Nada, não haviam expectativas nenhuma. Estava vindo uma coisa com o teatro físico digamos. No final dos anos 50 era Grotowski - toda mundo da minha escola era grotowskiana, todos os meus professores eram grotowskianos. Mas utilizavam diversas tendências, uns eram mais stanislavskianos, outros mais artaudianos e todo mundo sonhava em fazer Brecht e não podia.

MM - Era proibido, Brecht?

HR - Não, podia fazer porque era muito difícil, todo mundo tinha outras tendências. Brecht é uma coisa muito difícil, mesmo. Foi divertido porque neste momento eu estava igual que agora; pensando o mesmo que agora, a mesma depressão que me produz agora por não trabalhar. Gente é horrível, eu não entendo nada, eu passo os dias a me criticar. Tudo o que eu possuo eu critico. “Por que comprei aquele candelabros?” “Ah, porque pareciam de prata... ah, não porque são de prata ...me lembro da casa de fulano.” O que eu ganho não conta; o que eu ganho eu adoto, mas o que eu compro não entendo. Não consigo entender. Então, é como se fosse contra minha cultura mesmo, contra meu pensamento: “Porque possuo coisas que não preciso, que não preciso mesmo?” que nem me adornam, me enchem. Tenho que fazer esteticamente uma coisa para ficar com a casa parecido com quem? Com minha mãe, que é a disciplina, a ordem, que é a lei. Essa casa que você vê, assim, é a Lei. Isso é a Lei. Isso para mim é Hobbes. É o Estado.

Então, tem que vir uma palavra revolução. Para ver o que era meu pensamento quando eu tinha vinte e oito anos - e já tinha dez procurando desesperadamente alguém. E aí apareceu Graciela, que era uma promessa vinda de Nova York com dança contemporânea. Uma menina que bailava pra caramba, tinha quatorze anos e estava fazendo uma coreografia que todo mundo ficava com a boca aberta. Aí ela foi para Julliard Schooll e trabalhou com aquele maestro, aquele famoso americano, me esqueci o nome. Mas era uma coisa muito importante isso, porque era uma união de todas as coisas, você via, a Julliard Schooll musicalmente era muito forte.

Passava algo com as pessoas que entravam lá. E como uma das primeiras disciplinas minhas foi o piano, isso ficou sempre. Isso ficou sempre. Então havia uma coisa, uma corrente de pensamento que você encontrava trabalhos parecidos em diferentes espaços e o mais incrível com uma linguagem absolutamente diferente. Porque não era o mesmo o que pensava na Alemanha a Pina Baush, e no Uruguai a Graciela; a gente não sabia quem era Pina Baush quando estávamos trabalhando coisas que pareciam a Pina Baush. Eu, em Montevidéo, estava fazendo coisas parecidas com o Peter Brook, e não tínhamos, não tinha nem nascido Peter Brook. Me criticaram no Rio com a peça “Senhora dos Afogados” dizendo que os panos eram uma cópia de Bob Wilson; e eu durante minha vida não havia visto nem sequer um Bob Wilson. É meio absurdo como isso passou a ser um poder, também. Para a crítica, para essa mediocridade. Eu pensava não temos mais trabalhos, o que temos é competição. A gente não percebe até que ponto o esporte domina tudo isso porque vivemos uma era da concorrência. Então brilha o primeiro, o segundo e o terceiro, os outros se fuderam. (cantarola) “brilha o primeiro, o segundo e o terceiro...os outros se fuderam...” (ri). Então todo mundo quer ser o primeiro, ninguém quer ser nonagéssimo,

ou vigéssimo, todo mundo quer ser o primeiro. E para ser você fica assim; rodeado de orquídeas. Aí aparece Graciela Figueroa que era uma orquídea raríssima. Fez um trabalho que eu vi que era para o que eu tinha nascido (ri).

LC - Em que ano você conhece ela e com era o grupo que ela tinha?

HR - Em 1968 eu conheço ela seriamente. Era noiva de um companheiro meu de teatro (que já faleceu e eu adoro) quando aconteceu tudo isso. Ela era companheira dele. Quer dizer, namorada, sei, lá. E o Cássio e eu pertencíamos a um grupo que fazia as primeiras experiências com drogas, as primeiras experiências como grupo. *“Então, se o grupo é um grupo, vamos tratar de viver o tempo máximo juntos. Cada um cumpre suas obrigações mas vamos começar”*. Era um trabalho, por que era insuportável aquilo dos avisos na pia, *“encontrei o banheiro sempre sujo”*. A cozinha sempre suja, não ter pratos, não ter copos, não ter nada até que você aprende e percebe porque esse mundo feminino é tão cruel, às vezes, na cobrança. Porque você percebe que começa a fazer muitas coisas dentro do lar sem cobrar mais nada. Cobrar pra quê? se não vai acontecer nada. Então vou e limpo, para, pelo menos eu, ter uma parte limpa. Então você começa a fazer coisas que realmente acho que produz o mal do ser humano. Comecei a sair disso, comecei a não guardar nada disso. Dessa coisa que o cotidiano te deixa mal.

Comecei a saber isso e não guardar nunca nada. Por exemplo, quando vou dormir, não penso nunca nada mal. Quando penso algo mal, quando vou dormir, tenho insônia. Porque sei que sou atacado por uma coisa que tem a ver com sentimentos menores, inveja ou raiva, porque alguém inventou algo que eu queria inventar. Mas essa mediocridade não existia, essa mediocridade da cópia. Era [uma coisa] de estar vendo todo mundo o que está fazendo todo mundo.

Graciela ficou quatro anos na Juilliard , depois fez um ano com Merce Cunnighan no momento em que Twyla Tharp era uma coisa, era uma revolução dentro da dança, mesmo. Entrava ginástica olímpica, entrava sapateado, entrava americano, entrava o que eu achava que era a dança; a junção de todas as coisas. e não um estilo, Não tinha porque ser clássico; porque meu corpo não era de bailairino clássico (era alto para um bailarino clássico; era bem “contemporâneo” nesta época).

MM – E qual espetáculo você viu dela?

HR – Um que ela fez com Mary Minetti, que era uma das minhas professoras. Ela chegou com as companheiras, antes de ir para Nova York. Bom, Mary era maior que ela, mas era uma professora excelente, nossa, com uma cabeça fantástica. Mas havia pessoas que você achava que eram dona do pensamento, porque você não tinha acesso a algumas informações. Ela tinha umas verdades tão potentes que você não se relacionava com coisas, você se relacionava com verdades. Você não se relacionava com “fulano disse tal coisas...”, entendeu?

E isso cada vez é mais, porque isso cada vez mais depende do que você ouve, do que do que você lê. Tá difícil ler...tá meio difícil. Eu acho que livro é uma coisa que realmente... por exemplo, ninguém quer ver isso, mas o livro passou para a história. Passou. O papel passou para a história. Quase obsoleto. Me diz, quantas pessoas podem viver da literatura, hoje? Só um gênio e só um bom comerciante. Aquele cara que sabe o que fazer com aquilo que ele tem. Que é o que eu adoro nos Melhores do Mundo, por exemplo. Eles sabem o que fazer com o que eles têm. Isso eu amo neles. Estávamos falando...

MM –Do espetáculo...

HR – Aí, eu vi esse trabalho dela primeiro trabalho. Não tinha nome, eram Trabalhos.

MM – O que ela fazia? O que acontecia?

HR – Bom, eu vou para o teatro, encontro minha professora e ela. Tinha uma coisa cotidiana, o espetáculo começa com uma pessoa caminhando, e caminha e acontece um desespero por caminhar, e começa a correr e corre, corre, corre, corre, corre... e corre e

grita, e corre e grita, e corre e grita, e corre e grita e pá! E vem um grito, e faz um movimento de caratê para a platéia, e grita para a platéia AIÁAAAAA! Isso pra mim é teatro.

E vejo que fico fazendo cinco frases, sete frases, fazendo um teatro uma vez mais convencional porque está dentro de um currículo que está mal na cabeça para mim. Acho que a gente teria que começar a enfrentar projetos, sem toda essa caretece que estamos fazendo, com todas as disciplinas indo para este foco. Acho que a gente vai terminar nisso em algum dia. Daqui a vinte mil anos. Eu estarei morto, gênio aposentado. Mas é...

Então, eu vi esse trabalho e uma solidão angustiante, havia uma seqüência que se chamava La cárcere que era uma repetição de movimentos em câmara lenta. E vem uma coisa nisso... “olha, a aula de Tai Chi... olha o caratê, olha o caminhar, olha o correr...” Veja quanta coisa você olhava. Em uma época em que todos tínhamos que correr um quarteirão para escapar de algo. E se escondia atrás de uma porta. Então havia uma inteligência, que nós conseguimos ter nesse época. Era uma trabalho; mas era uma vida também, e você via que aquilo estava perto da loucura. Você via que aquilo não era psicanálise, não era isso, você via que aquilo era vida, que era uma coisa que era vida mesmo, e você estava a um passo da loucura, entendeu? Por que tudo que é vida você fica absolutamente louco, você grita, ÁAAAA! Eu grito muito, como neném sempre, acho que me faz bem, tentar ter um grito primázio.

Mas aí era bonito demais, era um grito para sociedade, era um grito para a escola, era um grito para papai mamãe, era um grito para as tias, era um grito para as professoras, era um grito para a polícia, era um grito para o teatro, era o grito para a política, era O Grito. Aquela sensação em que você se coloca em um Grito. No final dos anos 68. Aí eu comecei a trabalhar com ela, a me dedicar mesmo. E é essa coisa, quando eu digo dedicar, eu dedico. É dedicar tudo. “O que você quer, melancia? É melancia. O que você quer é roda? Roda. O que você quer, é pano? Pano. Cozinhar? Cozinhar. Dar aula? Dar aula”. Vivíamos desde às seis da manhã, nos levantávamos para fazer Ioga, todos juntos, depois vinha a cozinha, depois vinha a limpeza da cozinha, depois vinha a aula, depois vinha a preparação do almoço, depois do almoço, cada um com seu trabalho. E de noite ensaio. Então era uma coisa muito produtiva, porque conseguimos, por exemplo, que com nossas próprias aulas houvesse uma espécie de dinheiro para poder manter aquilo. Mas naquela época eu era quem ganhava mais dinheiro, que era cabelereiro. (risos)

MM – e essas aulas, ela dava as aulas?

HR - Ela começou a dar aulas, mas nesta época todos nós já tínhamos um certo trabalho. Então quando você pode ficar e ordenar os pensamentos... Era alguém que não vinha com idéias novas, senão que ordenava o conhecimento. Por que as pessoas não fazem isso com o ser humano; ensina-se sempre como se fosse uma religião nova. “Você é um deus novo”. E não é assim. Eu acho que quem te dá luz é aquele que ordena o pensamento.

LC – Esse foi o papel da Graciela?

HR - Comigo foi assim; outras pessoas não, ficaram piradas, como loucas. (risos) Porque você tem que ser muito forte, só os fortes sobrevivem. Tem uma frase que é ótima sobre bruxos. Na Bolívia, dizem que só tem duas maneiras de saber se uma pessoa nasceu bruxo: quando nasce bruxo e todo mundo olha para você e diz “ó, é bruxo!”; ou quando cai um raio na sua cabeça e você não morre. Houve anos, durante minha adolescência, que passeava durante as tormentas esperando que um raio caísse na minha cabeça.

Em Brasília tinha medo, porque tinha desejado tanto isso quando adolescente. Queria um raio, e isso Graciela foi na minha vida, de repente, um raio. Entende como funciona minha cabeça? Eu deveria escrever, por que eu tenho um filme, para dizer uma palavra eu faço um filme. Se você depois analisa isso, você vai ver que para uma palavra eu faço um filme, para definir uma palavra.

LC – Você não define, você conta uma estória...

**HR – É, para no final dizer “isso é por isso”. Meia hora depois, é por isso, tá vendo? É daí que começa tudo. Então, foi uma dedicação total de vida, de amor, de compreensão, a gente foi muito bom companheiro eu acho.**

LC - esse grupo tinha um nome?

**HR – Tinha. Era grupo de dança-teatro.**

LC - Quanta pessoas tinha?

**HR - Variava por que todos os espetáculos tinha gente que entrava e ficava. Em quase todos, havia um ou dois que se acrescentava ao grupo. Era como um partido político. È assim que você faz um escola!. Agora como fazer isso com o Estado,é algo a se perguntar. Como fazer isso melhor? Queria que nós, em nosso departamento, fossemos um raio; que as pessoas não viessem para se formar, mas para ter conhecimento; Que a gente tentasse. mas de alguma maneira estamos conseguindo. De alguma maneira? .**

**Então, Graciela apareceu e me deu isso, pum, e organizou uma quantidade de coisas. Quando ela foi para o Chile, em 69, em janeiro de 70 fomos todos para lá. E já estava insuportável, a situação política no Uruguai era terrível, uma semana antes de viajar minha casa tinha sido arrombada, eu cheguei o exército estava dentro, tudo quebrado, sofá quebrado, disco quebrado... (rindo) Eles levaram uma caixa de bombons de chocolate que era purgante, laxante... Era uma coisa imponente, e de repente você diz “o mundo está muito louco para que aconteça isto comigo!” Por aí você via, o mínimo de racionamento de gordura na ação. Eles te colocavam em um lugar que você não tinha; diferente de quando você é um tupamaro, parará, parará... mas não é porque você é amigo de um tupamaro, que você agüenta as mesmas coisas que agüenta uma pessoa que está preparada para fazer isso. E eles diziam que eram eles que sabiam das coisas; mas se eles sabiam por que acontecia isso? É isso que me faz duvidar da polícia, deste tipo de poder, porque é irracional, é irracional.**

**Então se entra em uma generalidade que confunde meio mundo. Metade das pessoas que se exilaram naquela época no Chile, não tinham que se exilar, se exilaram por medo: e também porque todo mundo queria ir embora da América Latina. Uma bobagem, mas também existiu isso. Com Graciela, no momento eu comecei a trabalhar, foi isso. Foi um trabalho que me voltou a mim mesmo. Eu estava deprimido, estava outra vez com 89 quilos, uma loucura essa coisa de cabelereiro nesta época, terrível. E apareceu Graciela aí voltei a pesar 67 quilos. E quando cheguei na Bahia pesava 61.**

MM - Como é que era o trabalho, vocês faziam o quê?

**HR – Discussões, mas discussões físicas; Por exemplo, vamos trabalhar a prisão, como é o tempo da prisão, que espaço você tem numa prisão? Você tem um metro quadrado, então vamos trabalhar o metro quadrado. O trabalho era dialógico, entendeu? E isto era o que se passava, todo mundo sabia nesse tempo. Um adolescente de uma universidade tinha suficiente conhecimento político para entender que aquele movimento tinha a ver com aquilo, entendeu?**

MM – Era imaginação e corpo juntos, trabalhando?

**HR – Não era imaginação, porque imaginação leva ao entendimento de uma fantasia. Primeiro, não tinha fantasia, nenhuma, era absolutamente a realidade. A fantasia era real. Formava parte da coisa. Era com dizer, “sim tem um pedaço..” (risos) Que nem nos musicais americanos. Herança do cinema. Nós, que temos sessenta anos e pertencemos à geração de quarenta, todos nós temos uma influência do cinema terrível, educados pelo cinema, quase. Quase que a primeira arte educativa mesmo, onde você reconhecia com arte os atores, uma época. Aí mudou minha vida. começou este trabalho, esta reeducação...**

MM – Que mais que vocês faziam juntos? Sugestão de cena...

**HR – Fazíamos todo um processo. Às vezes você encontrava um gesto quando estava cozinhando. Muito difícil de responder. Você sabe o que é viver em grupo e ter essa nova estrutura familiar? Porque veja bem: eu tenho uma nova estrutura familiar com Maria Estela , Fernanda, com você, uma intimidade familiar que não tenho com outras pessoas, mas estamos todos em casa separadas. Era diferente quando vocês se obrigava a estar juntos. Na hora de dormir você ia para seu quarto, mas até a hora de dormir, de pensar ou de descansar (porque todo mundo tinha um quarto e podia fechar a porta) se você não fechasse a porta... Meu quarto tinha essa lei: se eu estou com a porta fechada não abra. Se eu estou para os outros a porta está aberta. Era a única lei.**

MM – Quantos tinha nesta casa?

**HR - Foi quando voltamos do Chile, foi demais. Porque realmente no Uruguai não tinha mais nada, nada. E a gente chegou [no Chile] e apesar da revolução e tudo você vivia alimentadíssimo, uma loucura, aquilo. O Chile, pra mim foi como se tivéssemos entrado na máquina do tempo. Eu abria minha porta e minha janela e via uma guerra: embaixo , em frente da Católica. A Graciela tinha um apartamento de frente para a torre de San Pablo. Nossa, uma coisa impressionante, em frente à Católica. Em 1973.**

MM – Ficou três anos no Chile?

**HR - Morei três. E era uma loucura, uma liberdade, uma coisa. A Graciela tinha isso também: a liberdade, a provocação enorme que significa a palavra liberdade, o que é realmente ser livre.**

MM – É que vocês não trabalhavam mais com repertório...

**HR – Não, trabalhávamos em função de um conceito. O que você precisa? Ser livre. Então como eu faço para quebrar isso? Você apresentava o problema. Apresentava a repetição extrema do cotidiano com diferentes tempos. Era o que fazíamos. Eu tinha uma influência musical muito forte e ela também, por causa da Juillard [School] era totalmente ritmo.**

MM -Vocês tocavam?

**HR- Tudo. Piano, pratata... Em um espetáculo eu entrava tocando piano, em cima de uma coisa que os outros empurravam, vestido de anjinho... (risos). E depois veio o Vivaldi, que a Graciela fez com o Curinga. Você vê o nascimento de uma coisa.**

MM -E eram cenas curtas?

**HR- Era uma estrutura que tinha a estrutura de esquete. Como uma soma de esquetes. O mesmo que o Pitu, Exatamente o que era o Pitu, uma soma de esquetes que provocavam uma reação final.**

MM- Os esquemas tinham um tema?

**HR - Eram um tema. Por exemplo, vamos falar de violência. Então era a violência da rua, a violência doméstica, a violência do homem e da mulher, a violência. .Havia conceitos. Conceito, como “Vamos trocar de lugar socialmente?” Então, vamos trocar de roupa. Vamos criar uma coreografia para trocar de roupa. Que era a famosa troca de roupa que fazíamos. Nós dois fazíamos isto.**

LC -Você e Graciela?

**Eu e Graciela, mas quem me treinou foi a ... não me lembro se foi a Maria Célia. Era incrível. Graciela me levava nos ombros dela, caminhando assim como no circo. Depois eu caía, pisava e caminhava por cima dela. Era uma coisa inacreditável, como uma vida em dez minutos coreográficos.**

MM - Sem palavras?

**HR - Produzíamos sons, mas às vezes usávamos palavra. Mas não era uma coisa geral, em Montevideú. Quando me separei, comecei a misturar mais palavras, necessidade do teatro.**

Quando me separei e vim para o Brasil, a palavra começou a voltar. Apesar da época da ditadura. A palavra era uma coisa mas estava voltando. Todos os meus mais famosos trabalhos aqui são quase sem palavras. A série dos Trabalhos n°1, n°2, n°3 eram gritos, uma coisa mais primária: um gesto primário, uma voz primária. Estou querendo voltar a isto, estou querendo muito voltar a isto. O tipo de vida é uma coisa muito louca, não? Por uns trinta anos fiquei trocando coisas, mas depois de trinta anos você começa a entender tudo; como você se repete, como é lerdo. Você começa a reconhecer o que é o novo para alguém de dezoito anos. E a gente começou a ter um trabalho na época, que acho que foi o que aconteceu com o Pitu aqui, que tinha a ver com a necessidade de procurar um idioma novo, uma linguagem, um esperanto novo. Uma coisa que unisse, o trabalho tinha como objetivo criar uma nova coletividade. Tinha uma razão social forte, estávamos trabalhando para trocar algo. Você trabalhava por outras razões.

LC – Era uma utopia?

HR – Não era uma utopia, era trabalho mesmo, porque era uma realidade. Quando você transforma a utopia em trabalho é realidade de verdade, e realidade que quer dizer: *“Porra, estou trabalhando com isto, por que socialmente creio que isto muda algo”*, entendeu? Estar fazendo coisinhas na época... Era preciso fazer este teatro, porque eu não acreditava mais no teatro que de repente você está ensinando. E que eles vão ver, por que senão você nunca iam saber quem foi Pirandello. Como o teatro universitário. Não sei até que ponto tem a ver com educação. Acho bom manter isso como uma coisa de informação, de educação; ninguém mais lê, então é bom. Deveria ter uma palestra, dez minutos antes. Todo teatro deveria ter um computador pra dizer quem foi Pirandello, o que era o programa, antes. Ninguém mais faz uma programa com isto. Antes, o programa era um livro, você aprendia quem era fulano de tal; o Pirandello pode ser um pessoa que mora em Luziânia...

MM - Como era a reação do público?

HR - Maravilhoso. Para o público jovem, não o público velho, o público da 3ª idade. Fazíamos na rua, antes de tudo para acabar com o teatro, com o comércio disso. Pra você sentir que você realmente estava fazendo isto por um conceito. Não por uma sobrevivência.

MM – E daí? E o público?

HR-Você se sentia não dono de um grupo, não dono de uma linguagem; você se sentia dono de uma idéia mesmo, de “pô, estamos conseguindo”. O mais importante do descobrimento de um trabalho, como esse com Graciela, foi reconhecer que estava num trabalho compreendido no Chile, em Buenos Aires, no Brasil, essencialmente latino, mas que repente você via esse mesmo trabalho, realizado de uma maneira absolutamente diferente, na Alemanha ou nos Estados Unidos. Com soluções totalmente diferentes e que tinham a ver com uma realidade que era a realidade que você tinha. Não é o mesmo ser norte-americano - e viver em Nova York - que ser montevideano e viver em Montevidéu. Não é a mesma coisa. Não é a mesma realidade, não pode ser nunca o mesmo resultado estético. Você tinha eliminado tudo que era adorno, não tinha mais luxo, não tinha mais nada, você só tinha a realidade do cara que trabalha, do ator, do dançarino-ator.

MM – Maquiagem...

HR – Nada. E se tinha, tinha! [a maquiagem] era algo que você fazia na frente de todo mundo, quando tinha, não tinha porque esconder. Tudo fazia parte disso. Me lembro de uma das coisas mais impressionantes que fiz cenograficamente (e o Gerald ainda não tinha aparecido na minha vida, na minha informação; eu adoro o Gerald Thomas): eu tinha feito uma quarta parede de filô em 75 (que já deveria ter sido feita por qualquer outra pessoa em qualquer outro lugar no mundo) mas em um desfile famoso da Blu-Blu. A Graciela tinha acabado de chegar de Montevidéu, e foi o primeiro trabalho junto que fizemos. Eu dirigia um desfile da Blu-Blu, uma grife famosa do Rio de Janeiro, e me

chamaram para fazer este trabalho. Foi uma experiência inacreditável. Como eu tinha experiência de teatro (e estávamos no Copacabana Palace!) tinha que ter alguma coisa a mais. Aí, tive a idéia de por [véus] no lugar onde as pessoas se maqueiam, se arrumam, se penteiam. E isso se via. Entravam, tiravam, a roupa e patatá. No lugar onde elas tiravam os roupões botavam a roupa, patatá... e na terceira parede onde elas apareciam. Ou seja, você tinha quatro espaços e você via todo o trabalho. Com diferentes luzes, você via todo o trabalho. Pô, isto foi em 75. Às vezes me divirto com isso, olho para algumas coisas que fiz antes e fico pirado.

O “Trabalho nº 2” era inacreditável, quando olho para trás. Sabe que trabalho eu acho impressionante? um trabalho que teve até uma crítica do Yan Michalsky na época, que falava que eu estava trazendo de volta o teatro. Foi um trabalho que fiz com Roberto Montenegro, que foi a chave do trabalho que segui usando para “Os Saltimbancos”, em tudo. “Os Saltimbancos” tinha essa coisa de um trabalho bem grotowskiano, do corpo fazendo tudo: sofá, cadeira, lua, folha, tudo. Corpo faz tudo. Essas propostas te levam a uma pesquisa de movimento, um trabalho que não é facilitar a coisa. Você tem um entendimento a trabalhar, uma idéia a trabalhar de uma coisa que você não sabe como vai resolver. Isto foi uma coisa muito real, real pra caramba, e isto foi positivo pra caramba. A gente cresceu muito, muito, muito em cadência, em técnica, em conhecimento sobre esse trabalho. E depois você vai trocando. Porque a onda vai trocando, a moda vai trocando, a calça comprida vai trocando, as idéias. Aí de repente você para e pensa: estou trabalhando para quem? Pra quem e para que?

MM - Você tinha quantos anos?

HR - Ah, faz muito tempo... Eu vim para aqui em 74, final dezembro de 74, fui pra Bahia e no final de 75 fui para o Rio.

MM – Então vocês se separaram...

HR -A separação foi em 74 depois do Festival de Inverno. A gente veio para Ouro Preto e eu disse não quero, não quero voltar para o Uruguai.

MM – Você não queria voltar para o Uruguai?

HR – Eu não queria voltar, mas eu tinha que voltar. A gente tinha vindo com permissão do Exército e naquela época depois a gente ficou vigiado.

MM – Exilado?

HR – Não, a gente tinha que dar informações, para onde você ia. Eu tinha que voltar de qualquer maneira, por que senão não saía nunca mais. Mas aí eu voltei para Montevidéu mas já minha cabeça era assim, minha cabeça era assim...

MM –Foram seis sete anos com ela?

HR – É, mais o tempo que eu era amigo dela, desde quando ela recém chegou de Nova York, antes de estreitar do trabalho dela, que eu conheci porque ela era noiva do Cássio.

MM – E algum trabalho que você fez com ela, neste período?

HR- A gente não tinha um espetáculo como a gente faz aqui. A gente tinha um trabalho que mostrava quando queria nos lugares aonde ia. É muito diferente, muito diferente. E com uma idéia clara de que você tinha uma linguagem de movimento e pensamento absolutamente compreensível para qualquer pessoa de um operário a um intelectual.

LC – Vocês faziam isso na rua, em que lugares de Montevidéu, horários, dias...

HR – Começamos a ficar muito famosos porque fazíamos o trabalho em frente a Universidade. Há uma feira muito famosa que se chama Tristan Navarro, a feira de domingos, que era onde se comprava as coisa antigas mais incríveis de Montevidéu, Tinha tudo: galinha, pato, prego roubado, tudo. Havia gente que ia lá para comprar aquilo que tinha sido roubado em casa. E você comprava: faqueiro inteiro, parará... baratíssimo, era

melhor que comprar outro novo. Essa era aos domingos. Trabalhávamos de noite. A música que trabalhávamos geralmente era percussão, que tinha muito a ver nossa música folclórica negra, o candombe. Então, usávamos muito instrumentos (como aqui também, isso já era influência da música dentro do nosso trabalho). Começávamos em frente a Universidade, com o trabalho sobre cotidiano, que a gente chamava de “La Cárcere”. Começávamos só caminhando. Começava a caminhar e caminhava metros. A gente começava a caminhar pela calçada, ia e voltava, ia e voltava. Em 100 metros, ia e voltava. 50 metros, ia e voltava. Isso ia se reduzindo, até formar um palco. Até que o corpo delimitava o espaço. Aí as pessoas iam se fechando e reconhecendo que aquilo era um trabalho. A princípio ficavam passando (é fantástico, lembrar isso é fantástico) até que as pessoas reconheciam que ali estava acontecendo algo que criava um espaço. E aí a gente fazia todo o trabalho, todo, troca de roupa, tudo. Tudo tinha a ver com isso. Era muito identificável, muito identificável. As pessoas gritavam no final, quando a gente terminava, era uma festa de Dionísio, mesmo. A gente terminava bebendo em uma festa, e se a gente tivesse aberto uma igreja estaríamos ricos. (risos). Por que era quase como o pavilhão de uma igreja.

MM – As pessoas jogavam dinheiro?

HR- Não, as pessoas não jogavam dinheiro porque estavam atrás de um pensamento. Por que se pode jogar dinheiro de muitas maneiras. Apoiando o trabalho, mandando dez quilos de arroz...sei lá, dando uma casa para você trabalhar. Pessoas viam que existia uma coisa, que tinham um poder mecenas. Quase que eu fui assim a vida inteira, cheguei aqui e fui adotado pela Tuni e Wladi - que era como ser adotado pelos ancestrais dos ancestrais, educado e re-educado, uma vez mais. Muita dádiva. Outro dia eu pensava, tem muito morto aqui dentro. Tem muito morto. Tia morta, pai morto, tá cheio de coisas. (risos) Se eu tivesse um lugar teria um antiquário.

MM – E essa coisa toda. Depois foram chamar de performance, happening...

HR – É mas o happening foi muito antes. Happening eu tinha dezoito, dezenove anos, em 1958. Era uma loucura total. Era aquela argentina famosa, em Buenos Aires, amiga do Andy Warhol, quem fazia as coisas. Em Montevideu era a Teresa Trujillo. Era uma loucura. Em 1958 a gente tava disposto a tudo. Por que aí realmente é que está a divisão das coisas. Em 1963 a gente começou na clandestinidade. Em 1960 começou-se a ter consciência da revolução; de 58 a 60, neste período. A biorgânica era uma forma de ver organicamente um troca violenta, violeta no sentido de radical; não é a democracia. Esse foi um pensamento burguês no Uruguai violento. O movimento tupamaro, não é que ele tenha sido um movimento burguês, mas era um movimento que tinha cabeças educadas, com uma clareza brutal do que significava socialmente isso. Isso sempre foi de poucos, jamais teria sido [de muitos]. Jamais estaríamos vivos.

LC - A Graciela quando foi fazer este curso na Juilliard ela era uma bailarina clássica?

HR - Nunca foi. Tinha as mesmas condições, pulava como um deus, quase de uma forma viril. O salto, tinha uma altura impressionante, o salto de Graciela era uma coisa assombrosa, assombrosa. Todos chegamos a ter uma certa loucura de chegar a este nível, foi muito forte isto, querer ter um nível técnico.

LC - Graciela era de uma família de Montevideu?

HR - Sim, também era uma família, por parte de mãe, de uma família bem tradicional.

LC - Ligados à arte, também?

HR - Sim, todos, todos. Ligados à arte no Uruguai era todo mundo. Nesta época não tinha quase analfabetos, começava a aparecer a pobreza. Antes, pobre era quem não queria trabalhar. Quando eu era “anão”, pobre era quem não queria trabalhar. No mais tinha os policiais (risos), os policiais eram uns vagabundos do diabo, nesta época, quando eu era pequenino.

MM – [...]

**HR – Em todos os lados, a gente era a mesma coisa. Se íamos para um teatro, acendíamos a luz. Só. E trabalhávamos, não usávamos [nada], nunca usamos. Aí, fomos para todos os lados, Chile, Argentina e Brasil.**

MM – Era a mesma proposta, aí?

**HR - Era o que estava te dizendo: não era a mesma proposta, era a proposta. Porque mesma é redundante, significa uma coisa menor, discriminatória.**

LC – Vamos falar um pouco do Chile. Quem foi primeiro...

**HR – Graciela foi a primeira.**

LC – Foi trabalhar no Ministério da Educação e ficou lá em um setor de dança...

**HR – Ela foi trabalhar em um instituto de dança moderna de lá. Como se fosse da universidade, só que de dança. Ela foi embora e foi uma coisa assim: “*ai, não podemos mais, não podemos mais, não podemos mais, parara...*” então uma parte do grupo foi atrás e outra ficou. Nós quatro fomos para o Chile. Eu, Maria Célia, Graciela, Leda... (não lembra) uma vergonha... Bem, fomos umas sete pessoas. O importante é que havia umas pessoas que queriam continuar trabalhando juntas. Fomos e ocupamos diferentes lugares. Eu ensinei no Ministério de Educação com o Ronaldo Régis, um coreógrafo mexicano. Trabalhava, era dançarino da companhia e dava aula.**

MM – Começou a dar aula quando?

**HR - Eu já dava aulas em Montevideú, aula de dança e corpo. Dança contemporânea. Comecei dando aula de corpo, e dentro disso brincava com a coisa do teatro, com as diferentes informações que você tem. Cada um dava a sua aula. Mas era tudo com corpo e técnica de movimento. Que é a base do que hoje você pode chamar de contato e improvisação. A base de tudo. Tínhamos esse trabalho paralelo mas o grupo continuava trabalhando.**

LC – Manteve o nome do grupo no Chile, o “Teatro Circular”?

**HR – Teatro Circular era o grupo de teatro, o grupo da Graciela se chamava Grupo de Dança Teatro. Nada mais. Ela era o grupo dança teatro. E quando voltamos do Chile passou a chamar-se Grupo de Dança Teatro de Montevideú.**

LC – Fizeram espetáculos no Chile, se lembra?

**HR – Fizemos milhões de espetáculos. Nossa, lembro, eu treinando como bailarino... Mas claro, isso significava minha sobrevivência, estar fazendo este tipo de espetáculo. Na Igreja do bairro, não se o quanto Graciela e eu íamos e dançávamos, tocando com um famoso conjunto chileno da época, que depois foi para a França. E era uma loucura, porque fazer o que a gente fazia numa igreja era uma loucura, de espaço, de estar fazendo a coisa que você fazia na rua, em um haras, em um altar. O lugar é muito forte.**

**Nós adorávamos, realmente. O que foi o Chile, cara! O máximo da liberdade, tinha que acabar assim. As pessoas não sabem o que fazer com a liberdade. Não sabem mesmo. Eu não tinha nenhum respeito por aquilo. Nem eu, ninguém. Todo mundo vivia tão intensamente aquela palavra liberdade, tão intensamente, que a perdeu. Por isso eu te digo que é difícilíssimo entender a liberdade. Em vias de ser preso, é que você pode conseguir este conceito de liberdade, porque senão você se vai.**

MM – “Conceito liberdade?”

**HR – Sim, era o único que falávamos. A gente pedia igualdade para todo mundo, que todo mundo vivesse bem, que todo mundo trepasse bem, que todo mundo comesse bem, bebesse bem. Não que comprasse carro, apartamento, DVD, possuir, possuir... Eu não gosto de ter nada.**

LC – Você é um artista, cara. Você tem uma relação conflituada com os bens, não tem?

**HR – Odeio, odeio. Dinheiro é uma coisa que não tem mais remédio, porque como vamos comprar? Se existisse a possibilidade de levar sal! Uma das coisas fortes da América Latina que eu acho que aprenderam no Chile também, é isso de trocar coisas. Quando as pessoas não podiam ter, não tinham mais dinheiro! Em Montevideu houve um momento que não tinham mais dinheiro. E era o que nós propúnhamos quando fazíamos a feira de Navarro. A gente levava coisas para trocar. Nos espetáculos, púnhamos a roupa para trocar nos espetáculos. Pegue a minha deixe a sua.**

MM – Como que era o espetáculo? Como é que era? Aí você fala assim: “era maravilhoso, fantástico...” Essa é uma reação mas para quem for ler ele precisava de algumas...

**HR – Mas isto eu já te disse algumas vezes. O espetáculo começava caminhando... Nós tínhamos este trabalho! Por exemplo: começar caminhando. Depois você ia nesta direção, com este movimento de caminhar. Depois com aceleração deste movimento de caminhar. Depois da aceleração do movimento de caminhar alguém tocava ou pegava um grito, todo mundo parava alguém tocava uma flauta e começava “la Cárcere”. Que era o trabalho do metro quadrado.**

LC - Quantas pessoas neste metro quadrado?

**HR - Chegamos a ser vinte, depois fomos seis, sete oito, doze. Mas éramos muitos.**

MM – E este aí, que você conseguiu clarificar, descrever. Que outras dessas performances você consegue descrever?

**HR – Me lembro de um trabalho que tinha a ver com aquilo que eu contava das minhas tias. De que eu passava de um quarto para outro e fazia coisas com as roupas dela, com os chapéus. Havia uma coisa muito lúdica e infantil na união de todos nós, essa coisa festiva de estar juntos criando algo: uma nova família, um novo trabalho, uma quantidade de coisas novas. Uma nova sinceridade. “se me soa assim, e é assim que devo viver”, enfim, ... mas por que estamos falando disso?**

MM – para você, como você descreveu esse do cárcere, essa performance do cárcere, para você descrever outras que vocês fizeram.

**HR – Ah, eu propus uma vez um trabalho que se chamava Las Pasadas. E era isso. Todos os atores inventavam a sua pasada. De um lado para outro. Estava fazendo algo e alguém resolvia passar com uma toalha de mesa como se fosse uma mesa, e passava como uma mesa, No outro lado passavam cachorros, no outro lado... Entendeu? Las Pasadas, foi um trabalho bem divertido, que nos divertíamos como loucos e as pessoas também. Las Pasadas era tudo, todo mundo também entendia o que era a pasada. Entendeu? Era como muita coisa.**

LC – Tu falaste também em um outro que tu podia explicar mais, este que tu disse que trocava de roupa e de lugar com a Graciela, vocês trocavam de roupa em cena, era isso?

**HR- Era uma coisa que se chamava el cambio de roupa.**

LC – E um certo momento ela te levava nos ombros...

**HR - Não, a coreografia era El Cambio. Você dava a mão assim, o cara virava; quando você virava e detinha a mão com o braço, outra vez, e o outro empurrava o braço outra vez e ficava o braço, cansado. Você saía, dava a volta por outro lado. E aí vai trocar de calça. Era uma cambalhota que dava junto com a outra, e quando levantávamos o outro estava com a calça do outro. Era mágico. Era um trabalho absolutamente... Por exemplo, nós tínhamos uma coreografia no Chile que chegou a ser de 90 movimentos, ou 45, o famoso 45. 45 movimentos únicos. Decisivos, uma energia de caratê, de arte marcial, mesmo. De um ponto. Um dia estávamos observando e alguém disse: “olha tem um erro aí, volte para ver”. E quando voltou vimos os movimentos ao inverso... Os movimentos que iam voltavam. Isto se incorporou à coreografia, então de 45 passaram a ser 90.**

LC - Todas as pessoas faziam esses movimentos?

MM - Então tinha nome esses esquetes?

**HR - Não, isto era uma coreografia que se chamava 45. Eram 45 movimentos, que depois passaram a ser 90.**

MM - E que outras você tem? É legal isso aí!

**HR – Ah, tem muita coisa, tem a série de oito que começamos na praia. A gente tinha, muito, uma coisa marcante como olho [o olhar] na época, na organização do trabalho. A gente se baseava em muito coisa geométrica também; quadrado, círculo, oito, triângulo, Em tudo era fácil a entrada para o espectador: para dançar, para cantar, para tudo. Isso foi o que marcou durante muito tempo a oficina de dança da Bahia. Éramos inovadores neste sentido. A gente falava, cantava, dançava, tocava, fazia tudo. Qualquer ser humano, qualquer operante podia fazer tudo.**

MM –Aí você veio para o Brasil, vamos começar esta etapa que você veio para o Brasil ou você quer mais alguma coisa desta etapa de antes?

**HR – Olha, do Chile é muito importante isto, como que ... foi a coisa que mais me doeu...**

MM - 4 anos, no Chile?

**HR - 3 anos. Mas eu fiquei meio assim porque realmente não existiu nada comparado com aquela época. talvez Londres, e em seguida Nova York; Talvez Londres em algum momento daqueles anos sessenta.**

Fim

## Entrevista

Quinta-feira, 18 de maio. 2006. 20' minutos.

Cláudia Theo - CT Hugo Rodas - HR

CT - O primeiro momento que você encontra com a turma e que as coisas são propostas. Eu saí conversando com eles, daí eles me falaram que você se lembrava de uns, que não se lembrava de outros. Como é isso, entrar na sala, ver aquelas carinhas... como foi este primeiro momento?

**HR – Não, porque as pessoas fizeram OBAC II comigo, mas não fizeram Interpretação IV. Então para mim o conhecimento é totalmente diferente com eles, é outra estória isso. Por que normalmente Interpretação IV é um pouco... como marcante dentro do curso, é a primeira peça inteira, papapá... entences, sempre serviu, de alguma maneira, de conhecimento para la coisa. E o projeto de diplomação, por exemplo, agora foi totalmente diferente em função disso, também. Para mim. São pessoas que noto que nunca saíram de OBAC II. Então é totalmente diferente o processo, totalmente diferente, diferente mesmo.**

CT – Então você estaria fazendo com eles um pouquinho de OBAC II em Interpretação IV?

**HR – Estou fazendo mais Interpretação IV, quer dizer porque tem alguma base da coisa: a busca da personagem pela câmera lenta, la performance facial, para encontrar a voz, uma quantidade de coisas que eu trabalho - que é o que trabalha os outros, mais cada um de nós tem um método para trabalhar, não? Às vezes eu sinto assim, como Bidô disse, por exemplo, que quando as pessoas vêm de OBAC II, ela sente uma diferença enorme quando passou por mim ou não passou por mim, por exemplo. Ela sienta isso como professora, digamos. E isto é interessante para mim, pois sempre nos falamos acerca destas cosas, como é o processo, como que se consegue, como que... E Bueno, este está um pouco mais difícil para mim, de alguma maneira. Sobretudo o projeto de diplomação, porque com esta coisa de que eu sou o professor da matéria, mas eu fico com “a ressaca” de lo que los grupos não quierem! Entences, duas ou três pessoas soltas ficam aí, e eu faço o projeto de diplomação com duas ou três pessoas soltas que não tem nada a ver entre si. Que estão juntas porque não entraram em outros grupos. Entendeu? Então é totalmente diferente, entences eu já disse “não quero ser mais o professor fixo da matéria” Porque se o professor fixo da matéria vai pegar nada mais que "a ressaca”. Entendeu? É meio cruel, é absolutamente cruel. Todo mundo escolhe!... é diferente quando você tem uma turma, sabe, de 10 de 15 ou de 20. Porque aí você pode manejar de outra maneira.**

CT - Foi comigo assim também, no meu projeto de diplomação. Bom, aí você encontrou com a turma e começou o trabalho. Teve um monte de textos que foram propostos, eles me falaram. A Senhoras dos Afogados...

**HR – É...**

CT – O que leva um tapa, que você montou com Abujamra (eu vi isto, esta montagem lá em São Paulo) Aquele que leva um tapa, e tal, e acabaram que a primeira opção foi O Inspetor Geral e decidiram pelo O Inspetor Geral. A primeira coisa que me chamou a atenção, como observadora, e lembrando a minha experiência como sua aluna, é a coisa da autonomia que você dá para o processo de criação. Isto é muito engraçado, por que não fofoca você seria “autoritário” “mandão”, “isto é aquilo” mas na prática...

**HR – Ah, mas já passou muito...**

CT – Não, mas mesmo na minha experiência sempre que falavam assim, eu... “Ué?” porque eu sou mais velha, e a fofoca chegava em mim com outra repercussão. “Bom, mas como é que vocês acham que ele é mandão e autoritário se o processo dele é tão... tão voltado para uma criação coletiva, tão participativo?” Então eu queria que você falasse um pouco desta coisa da participação...

**HR - Mas essas pessoas falaram agora que eu era mandão!?! e...**

CT - Não!! Agora não, agora não...

**HR – Ah! Eu já estava preocupado, já ia dizer a essas pessoas “mas para vocês uno não cambia nunca!”. Agora, em São Paulo, todo mundo dizia para as pessoas do grupo “nossa, mas o diretor de vocês é maravilhoso, é de uma suavidade, de uma tranqüilidade, de uma seguridade, parará, parará...” E todo mundo ficou assim: “não, mas não é sempre assim...” e eu dizia: “como que não é sempre assim? Vocês querem ainda manter uma imagem?” Para as pessoas é conveniente, às vezes, manter uma imagem sobre o Hugo.**

CT - É, acho que tem um Hugo mítico aí...

**HR - É, tem um Hugo mítico aí... mas eu acho que é conveniente para as pessoas, ficar se dizendo: “aie, é um trabalho trabalhar com aquele [...]”. Entende? É com uma coisa...**

CT - Agrega valor para a pessoa!

**HR - É agrega valor para ela mesma. Não acho que seja por aí mesmo, estou tratando que seja outra coisa.**

CT - Não minha experiência você é severo, disciplinador, mas bastante... você dá muita autonomia para o processo criativo, muita autonomia. Queria que você falasse disso: da autonomia no processo de criação.

**HR – Eu acho que tem uma coisa assim, por exemplo, estes dois trabalhos que andam viajando por todos os lados, que se mantiveram, como O Rinoceronte e Adubo. São dois espetáculos totalmente diferentes. Adubo eu cheguei para só polir o espetáculo; para limpar, para dizer isto está mal, isto está bem, tem que ficar mais comédia, menos comédia, vamos unir todos os textos com este pedaço, vamos ser mais divertidos, menos... enfim, outra estória. É como se te entregassem uma roupa e você termina de fazer ela, dá uma “estética”, organiza tudo. Que foi maravilhoso, porque eu senti que não estava contaminado do processo! Que eu não estava contaminado, que eu não tinha nenhuma defesa para nenhuma cena, para nenhum processo, para nada. Eu poderia cortar, tirar, limpar, trocar as cores de cada cena segundo o meu bem querer em relação ao que estava mirando. Então foi muito interessante isto de “ah, esta cena me custou uma fortuna, não vou tirar nem morto”. Não, tira! Não serve! Esse tempo não serve, esse enfoque não serve, isto está muito literal... foi maravilhoso. Eu me senti com uma liberdade absoluta, também.**

CT - Essa turma tem bastante afinidade, eles vem trabalhando juntos...

**HR - André e Juliano trabalharam muito comigo e Rosana, no último tempo também, na Cia dos Sonhos e no TUCAN.**

CT - Vamos voltar lá pro Interpretação IV. A gente estava falando de autonomia no processo criativo...

**HR –A diferença, por exemplo, com O Rinoceronte é que primeiro: O Rinoceronte é um texto, um texto conhecido, patatá, patatá... que é totalmente diferente de Adubo. Qualquer público estrangeiro pode entender O Rinoceronte porque conhece a peça, mas Adubo é diferente. Apesar disso, as pessoas que não entendiam na hora do festival enlouqueceram com as emoções que recebiam através da coisa, que foi de alguma maneira clara, para eles. Mas O Rinoceronte já é um trabalho absolutamente coreografado, do começo ao fim, todo mundo sabe onde põe o pé, a mão, o dedo, qual é o tom. Outro tipo de direção, sem haver frustrado o ator. Eles todos se suplantaram, eles todos aprenderam o trabalho, eles todos foram em cima da coreografia, e aperfeiçoaram ela, e agregaram coisas, pratatá, pratatá. Quer dizer, isto é autonomia; autonomia sobre o que foi entregue, autonomia para manejar o material. Então, de alguma maneira, a autonomia do ator se preserva dentro do trabalho. Apesar de um ser absolutamente conduzido e o outro não. Por exemplo, o trabalho de tensiones fotográficas [...] de O Rinoceronte, que é uma coisa que todos vimos usando faz 40 anos. (Por quê a câmera lenta e tudo isso estamos trabalhando desde os anos 60, não precisamos de nenhum francês, e nenhuma coisa nãñã, nem da photo, nem de**

nada para entender o que era aquilo de tensões entre câmera lenta e rápida). Coisa que aqui, vieram mais tarde também, porque Antunes começou a trabalhar isso depois que Bob Wilson havia trabalhado isto em todos os lados.

È uma informação que... Nos anos 60 as artes marciais entraram em todos os processos. Quer dizer, você não podia mandar à merda o governo, mas você podia levantar o braço e ficar gritando duas horas “há, há!”, entendeu? E isto não tinha censura. E você podia levantar seu braço, e levantar o braço para uma instituição. Então, uma coisa que invadiu, e as energias foram ocupando os lugares certos. E, Bueno, na dança, toda manifestação da dança moderna vem da Ioga, vem da mistura de coisas, caratê era absolutamente necessário neste processo, Tai-chi era absolutamente necessário neste processo, Tae-ken-dô era absolutamente necessário... tudo! Tudo, não era nada mais que esgrima-costura-pintura. (risos)

CT - Eram ferramentas para esta construção!

HR - Eram, ferramentas. Então, bom, isto te falava em relação a processo criativo, com relação a dois exemplos claros que, apesar de ter absolutamente enfoques diferentes de direção, e de condução de um espetáculo porque também Adubo foi uma experiência única, nunca tinha feito antes... De alguma maneira faço isto com o Abujamra, ele faz isto comigo também. Eu faço e ele faz a terminação.

CT - Com O que leva bofetadas você tinha comentado que ia lá, dava uns pitacos, finalizava cenas, via a plástica...

HR - É isto acontece também, o Abu e eu é uma coisa muito boa porque agrega sempre uma pontada mais, uma pontada mais... uma pontada a mais... Isto é inacreditável, você acha que terminou e mentira. Ele vem, ou eu vou e aí há uma mão, e há um toque, e esse toque sugere outro toque, e parece que nunca termina, é meio difícil. Eu acho que nas duas você vê, preserva muito bem o trabalho do ator. Por exemplo, André. Eu vi ele um dia e disse: “André, eu acho que está muito bem o personagem, que está super bom (ele substituiu a Roberta) mas... eu sinto que ele deveria ter a voz fina, por que assim, quando se converte em Rinoceronte ele tem uma voz grossa.” Ele trocou tudo! Trocou o nome do personagem, trocou o sentido das coisas, aí fomos afinando o que acontecia a partir desta idéia da voz mais fina.

CT – Você dá um estímulo e o ator reage...

HR – Exato! E ele vai procurando atrás. Por isto você está do lado de fora, não para que o tipo se transforme em você, entendeu? Porque tem muito... Eu era um diretor assim. Eu imaginava as coisas e as coisas tinham que ser como eu imaginava no meu sonho. Eu sempre faço tudo, é um problema de ator, talvez, que eu tenho comigo mesmo. Mas eu sempre fiz todos os personagens. Todos! é impossível não fazer, são reações vitais. Isto é o que parece que me dá uma união psicológica ao trabalho. Sentir este trabalho de reações conjuntas, de como as reações, para mim, é o que cria o jogo. Então eu faço todos.

CT – Eu vejo que você já constrói esta autonomia nas suas aulas. Você já vai chegando e falando “olha, se agrupem, se organizem, tirem decisões” eu sinto que você já vai dando oportunidade para...

HR – Eu acho que isto tem que vir depois que você tem uma consciência absoluta que você possui uma técnica. De que você sabe, que alguém pode te pedir coisas.

CT – Ensinar a técnica...

HR [...] Contar velocidade, contar tempo, contar pratátá... procurem isto... noutra dia, procurem de outra maneira, no outro dia procura, no outro dia procura de outra maneira, no outro dia você mistura tudo que você encontrou através de todos estes caminhos. Entendeu? Eu não sou muito mono... temático? Mono não sei quê... Eu não sou como um cavalo, não tenho uma idéia e ponho aquelas coisas que usam os cavalos para não ver para

**os lados, entendeu? Eu abro o leque porque me parece que aí vai aparecer a coisa, é a partir dessa sensação de vazio, de repente, que aparece a luz.**

CT – Eu vejo que os meninos recebem isso e... eles são muito sinceros, eles tentam essa autonomia, mas em algum momento não conseguem, não sei se é porque eles ainda se relacionam muito com um Hugo místico, eles se relacionam ainda muito com uma imagem de você, e fica uma espécie de...

**HR – Não, eu acho que não é mais assim, não...**

CT – Não? Você acha que isto está mais diluído?

**HR – Bom, isto é uma coisa que talvez você possa perguntar para eles. Mas eu acho que eles sentem que para mim a palavra técnica é uma coisa muito forte. Eu acredito numa técnica mesmo, eu não acredito que seja um fenômeno de emoções.**

CT – Isto é comentário geral: o seu teatro é plástico, técnico, isto eles já sabem tipo “não vamos fazer isto porque” ...

**HR – o que não quer dizer que ele seja frio!**

CT – Não, não é frio .... e que você acata as decisões do grupo. Duas coisas eu percebi: Hugo acata as decisões do grupo e, por outro lado, o teatro dele é plástico e técnico, o que pressupõe que a gente tem que trabalhar mesmo e pressupõe que a gente tem que ter um mínimo de organização aqui no grupo. Foram duas coisas que eu percebi lá. Daí, vamos voltar para O Inspetor Geral. Eles tiraram O Inspetor Geral e você, parece que você chegou a propor A Vida é Sonho, fizeram um exercício de vocalidades com A Vida é Sonho...

**HR - Eu propus milhões de coisas, todas as que me interessavam e de que alguma maneira tinha uma memória, de que podia ser um trabalho interessante para eles. Não somente para mim, mas para eles também. Então, textos, textos grande, A Vida é Sonho é um texto grande, é um texto maravilhoso.**

CT – Você fez um exercício com eles de vocalidades. A Vida é Sonho é um texto musical e... (Hugo chama a Maria, e me diverte com sua performance. Rimos e tomamos café; já estou bem mais confortável...) fala um pouquinho deste exercício.

**HR – Mariiiiiiiiiia! (com sotaque de português) Você quer café? Traz dois cafezinhos pequenos, pelo amor de Deus, bonchinha!**

Maria – Com açúcar...?

**HR – Hoje é aniversário dela!**

CT - É seu aniversário, Maria? Parabéns!

Maria - ... ou adoçante?

**HR - Eu com adoçante, como sempre. Toma, bebê! (Maria sai)**

CT- Daí, você fez esse exercício e tal... você já pensava em trabalhar essa coisa da vocalidade, da sonoridade? Por que eu vejo que você brinca muito com a musicalidade da cena...

**HR –Eu sou professor de Teatro Solfejo! Acho que eu dirijo teatro como se fosse um diretor de orquestra. Eu sempre me comparo muito mais com um diretor de orquestra que com um diretor de teatro.**

CT – (ri) Você fica só regendo...

**HR –É uma coisa que eu sinto, por exemplo, eu tenho problemas com os tons, os registros das pessoas. Então às vezes ninguém entende porque fulana de tal passa a fazer tal papel, por que os tipos físicos são diferentes. Mas oralmente eu não consigo entender, às vezes, alguns personagens. Por exemplo, em “Quem tem Medo de Virgínia Woolf?”, talvez aquela menina [Renata Caldas] pudesse fazer a Virgínia Woolf [a personagem Marta] ao invés de você, e você fazer a outra coisa, entendeu? Eu acredito que se você é uma ator ou**

uma atriz você pode fazer isto, totalmente. Só que existe um registro vocal, como existe um físico, assim como existe um seio e existe uma bunda, hã? Se a outra é magra como um pau!.. e bem, Virgínia Woolf tinha um peito e uma bunda que tinha que ter uma mulher da idade daquela, e com essa obesidade característica que a caracteriza um pouco...como eu estou, assim, que me sinto meio prostituto de tanta gordura que tenho no corpo hoje, por falta de atividade. Isto é outra coisa que me ocorre. Eu passei cinco anos... Eu me dei conta que Abujamra sempre me dizia (isto não o digo para falar bem de mim), Abujamra sempre me dizia : “Não quero que você mostre” quando você mostra...

(Maria entra com o café)

**HR - Is thatis laife... (risos) por que você me trata assim? Você não trouxe para mim?**

Maria (rindo) - Eu vou trazer...

**HR - Eu não vou te comprar nenhum presente, anão de merda... (risos)**

Maria - Calma vou trazer, calma...(Maria sai rindo muito)

Hugo busca o fio da meada.

CT - O Abujamra sempre falava para você não mostrar ....

**HR – É, por causa de que ele me acha um ator... ele sempre disse que eu sou melhor de personagem, que como ator. Por exemplo, a primeira vez que ele me disse, que viu um espetáculo meu, que era o Fala Lolito, lá em São Paulo, nos anos 80, ele disse assim: “É absolutamente genial. O único que está mal é a sua entrada...” (risos) Eu poderia o haver morto, o haver morto, porque havia feito um número que era uma loucura ... (para Maria que entra com seu café) Maldita eres entre todas las mulheres.... Maldita eres entre todas las mulheres.... Cala a boca... (entendendo) Ah, porque você trouxe xícara chique para ela!**

CT – É, eu estou aqui visita total! (risos)

Maria sai rindo.

**HR – E aí... (pensa) não é a coisa de que você seja uma ator pratatá, pratatá... Como ator eu tenho um tipo de sinceridade que eu consegui trabalhar, a partir do cotidiano com Graciela Figueroa nos anos sessenta, quando a gente saiu do palco, quando a gente foi para a rua. Então, quando você estava na rua, você tinha que ser uma pessoa da rua que fazia tal coisa. Por exemplo, nós iniciamos um trabalho na rua em que trocávamos o tempo de caminhar das pessoas, nada mais. Então, primeiro caminhávamos como elas, mas as pessoas não sabiam. E caminhávamos no mesmo ritmo. E depois íamos trocando o ritmo e elas iam trocando o ritmo. Até que a gente se detia e eles se detiam para ver um espetáculo. Que começava com uns movimentos cotidianos em câmera lenta, que se chamava “La Cárcere”. E explicávamos isto, explicávamos, com os gestos. Olhar para uma grade, sentar-se numa mesa, deitar-se do lado da mesa, olhar para uma grade, sentar-se na mesa, deitar-se do lado da mesa... e fazer isto dez minutos, até que as pessoas sentissem a opressão daquilo que estava passando alguém em algum lugar. E que sentissem não como uma técnica, mas como uma estética que os deixavam longe de você, mas dentro de você, igual a você. Isto foi a base de um trabalho muito forte, muito forte. Isto instaurou em mim uma sinceridade de ator para focar as coisas. Então, quando Abujamra me disse que era uma merda o que eu estava fazendo, no outro dia eu levei cinco entradas diferentes, cinco figurinos diferentes, cinco músicas diferentes e ele escolheu. Então, era por isso, que ele dizia: “pô, assim é difícil...”. Se um diretor me disser, em um ensaio, “fica de quatro, faz cocô e fala Segismundo” [o texto do personagem Segismundo, em A vida é Sonho] eu faço. Eu não pergunto, antes. Eu reajo depois, mas no momento eu faço. Eu não travo a imaginação de uma pessoa que está me dirigindo. Eu posso discutir depois: “me senti bem, me senti mal, poderíamos buscar outra coisa, com a mesma energia, com a mesma força, será possível?” Se não é possível, então eu vou cagar. E vou falar Segismundo. Sempre faço tudo, porque eu acho genial que alguém te diga:**

**“quero você aqui, agora, tenta falar isso fazendo o equilíbrio com o dedo mindinho...” Eu vou quebrar o dedo, mas eu vou tentar. Eu não digo que não, entendeu?**

CT - É, a relação ator/diretor é muito prazerosa para os dois, quando (os dois) têm esse grau de entrega.

**HR - E nós vínhamos de uma escola [dança clássica] onde o professor te retinha, duas horas, para ver se você localizava a moeda no cu; estou falando, é sério! Quando você fazia aula de dança, no Chile, você colocava um “escudo” entre as pernas e se o escudo caísse, as mulheres se suicidavam! Nós fazíamos uma aula, em que - excepcionalmente - a professora havia permitido que Graciela e eu não usássemos sapatilhas: por que todo o resto usava sapatilhas. Nós estávamos trabalhando e não podíamos usar sapatilhas, (porque os pés ficavam apertados e a gente queria um pé mais normal), então, bom, foi toda uma negociação. Mas caía o escudo... e você morria! Por que significava que você não pressionava nada, as nádegas! Entendeu? Você tinha que ter a pressão exata, sempre, sempre, sempre, para que aquele escudo não caísse. E você fazia grand plié com isso. Era foda.**

CT – (rindo) Imagino, esse negócio na bunda...

**HR – Não na bunda, entre as nádegas, o que era pior, era terrível. Era uma disciplina muito louca, tudo, tudo. Ainda muito ligada ao poder de outra maneira, ainda muito relacionada com disciplina de exército, disciplina de militarismo...**

CT – Bom, mas de alguma forma, a disciplina te leva a uma liberdade.

**HR – É, ao encontro com a liberdade.**

CT – Eu veja nas suas aulas uma orientação muito para a disciplina dos intérpretes. Você solicita muito que eles sejam disciplinados.

**HR – É, porque é um pouco incrível isso, por exemplo, que você sinta que as pessoas entram em um espaço .... acho que você não precisa ler Castanheda para isso. Quer dizer, ver que aquela pessoa entra nesse espaço com entra no Beirute, como entra no Cinema, como entra no Teatro, como entra em todos os lados. E eu te posso falar isso porque eu já vivi isso, entendeu, ser o mesmo escândalo sempre. Ser o mesmo cara sempre, entregando o seu material o tempo inteiro. É bom, mas às vezes eu desgosto, é um pouco arriscado, às vezes, porque às vezes devemos preservar-nos, assim. Mas tudo tem um instante, tudo tem uma vida, não se pode pensar sempre como tivéssemos trinta anos, eu sei o que eu queria, em relação ao trabalho. (toca o telefone) É meu táxi, que não pode vir nunca, porque nunca pode estar lá em baixo no bloco (rindo) e hoje está dizendo que pode. (rindo)**

CT- Ele já está aí?

**HR - Eu disse que não ia sair, porque você está aqui.**

CT - Então vamos voltar agora nesta coisa da aproximação. Então vocês já têm um texto...

**HR - (querendo acabar a entrevista) ah, não. Acabou.**

CT - O quê?

**HR - Acabou, tá bom. Tenho que fazer coisas, escovar os dentes, me vestir, são nove e quarenta e quatro...**

CT - Tá, só mais essa perguntinha!

**HR - OK.**

CT – Eu localizei que você está com algumas unidades, assim, de idéias, para trabalhar: que é a coisa do poder (do palácio, tem lá o Athos Bulcão) e a coisa do circo, são dois elementos que você está tentando juntar para este trabalho.

**HR – É, to tentando juntar...**

CT – Fala rapidamente dessas idéias agora?

**HR – Mas é que você tem que entender uma coisa: meu processo de criação é livre, porque eu sou livre. Eu não penso no processo de criação antes de estar com eles. Eu não gosto de pensar antes. Na minha casa eu posso ter trezentas e trinta e duas mil idéias, porque você é acossado por idéias o dia inteiro, mas o meu processo acontece somente lá. É somente lá. Por isso que eu acho tão importante esse labor do ator. Por isso que eu acho tão importante, é onde você obtém a diferença, entre trabalhos e trabalhos.**

CT – Então não é a priori, é lá que a coisa rola. Bom, então aqui eu não tenho mais nada a fazer. Eu vou lá assistir isso, um pouquinho....